Edición de K. J. Dover

LITERATURA EN LA GRECIA ANTIGUA

Pa[illegible] del [illegible]00 (a. C.) al 500 (d. C.)



Esta nueva panorámica de la literatura griega estudia el período que abarca desde el año 700 a. C. al 500 d. C. La obra se centra en los autores más importantes y cita muchos pasajes de sus obras traducidos, de suerte que el lector puede formarse una idea personal de sus cualidades.

A los autores les han merecido atención preferente los elementos de la literatura griega y las actitudes vitales que no nos son familiares, así como aquellos otros elementos que más poderosamente han llamado la atención de las generaciones posteriores. Gracias a los manuscritos de que disponen los autores, se ha pasado revista a la poesía, la tragedia, la comedia, la historia, la ciencia, la filosofía y —por último— la oratoria.

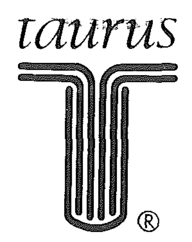


K. J. DOVER, ed. / E. L. BOWIE
J. GRIFFIN / M. L. WEST

LITERATURA EN LA GRECIA ANTIGUA

Panorama del 700 (a. C.) al 500 (d. C.)

Traducción
de
FRANCISCO JAVIER LOMAS



Título original: *Ancient Greek Literature*

ISBN: 0-19-219137-3

Cubierta
de
MANUEL RUIZ ÁNGELES

Príncipe de Vergara, 81, 1.° - 28006 Madrid
ISBN: 84-306-9768-3
Depósito legal: M. 18.271-1986
PRINTED IN SPAIN

PREFACIO

Desde la publicación en 1933 de la *Literatura de la antigua Grecia*, de Sir Maurice Bowra, la ya de por sí abundante literatura griega de que disponemos se ha incrementado significativamente gracias a nuevos hallazgos, particularmente en lo concerniente a la poesía lírica y a la comedia. La actividad de los investigadores al plantear problemas y al aducir nuevas consideraciones como respuesta a los mismos ha originado cambios sustanciales en los puntos de vista tradicionalmente aceptados incluso sobre autores griegos que habían sido objeto de exhaustivos estudios. Tales hechos hubieran justificado una edición revisada del libro de Bowra, mas se decidió reemplazarlo por un libro de características distintas en el que citas ilustrativas de la literatura griega ocupasen parte importante del mismo y se tuviese más en cuenta la literatura de períodos más recientes.

Cada uno de nosotros ha leído y ha enjuiciado los capítulos escritos por los otros colaboradores, así como ha revisado los suyos propios a la luz de los pareceres recibidos. No estamos de acuerdo todos en todo momento y de igual modo ninguno de nosotros se responsabiliza de las afirmaciones u opiniones emitidas en un capítulo que no lleve su firma. A no ser que se diga lo contrario, el autor de cada capítulo ha traducido los pasajes que menciona.

E. L. B.
K. J. D.
J. G.
M. L. W.

ADVERTENCIA
DEL TRADUCTOR

Las citas de las obras que aparecen intercaladas en el texto son traducción directa de los originales griegos y debidas a los aquí reseñados:

Ilíada: L. Segalá, Verón editor, Barcelona.
HESÍODO, *Teogonía, Trabajos y Días:* A. Pérez Jiménez, Biblioteca Clásica Gredos (en adelante B. C. G.).
ARQUÍLOCO, MIMNERMO, SOLÓN, SAFO, ALCEO, ANACREONTE, SIMÓNIDES: J. Ferraté, *Líricos griegos arcaicos,* Seix Barral, Barcelona.
HIPONACTE, *Teognidea:* F. R. Adrados, *Líricos griegos,* Ediciones Alma Mater, Barcelona.
PÍNDARO, *Olímpicas, Píticas:* A. Ortega, B. C. G.
TIMOTEO: F. R. Adrados, *Lírica griega arcaica,* B. C. G.
[SIMÓNIDES]: epigrama 45 (D. L. Page), F. J. Lomas.
ESQUILO, *Euménides:* J. Alsina, Bosch, colec. Erasmo, Barcelona.
ESQUILO, *Suplicantes:* F. R. Adrados, Biblioteca Hernando, Madrid.
SÓFOCLES, *Antígona, Edipo rey, Edipo en Colono:* A. Alamillo, B. C. G.
EURÍPIDES, *Bacantes:* C. García Gual, B. C. G.
EURÍPIDES, *Heracles furioso:* J. L. Calvo, B. C. G.
ARISTÓFANES, *Nubes, Acarnienses, Ranas:* F. J. Lomas.
ARISTÓFANES, *Lisístrata, Aves, Paz:* F. R. Adrados, Editora Nacional, Madrid.
TUCÍDIDES: F. R. Adrados, Biblioteca Hernando, Madrid.
HERODOTO: Carlos Schrader, B. C. G.
HERODOTO: la cita del libro VII, debida a F. J. Lomas.
JENOFONTE, *Helénicas:* F. J. Lomas.
HIPÓCRATES, *Sobre la medicina antigua:* M.ª D. Lara, B. C. G.
HERÁCLITO, fr. B 51: F. J. Lomas.
PLATÓN, *Cármides:* E. Lledó.
PLATÓN, *Protágoras:* C. García Gual, B. C. G.
LISIAS, *En favor del inválido, Defensa en un proceso por actividad antidemocrática:* L. Gil, Ediciones Alma Mater, Barcelona.
LISIAS, *Defensa de la muerte de Eratóstenes:* M. Fernández Galiano, Ediciones Alma Mater, Barcelona.

ISÓCRATES. *Contra los sofistas:* J. M. Guzmán, B. C. G.
DEMÓSTENES. *Sobre la corona:* A. López Eire, B. C. G.
CALÍMACO. *Himnos, Epigramas:* L. A. de Cuenca, B. C. G.
CALÍMACO. *Fragmentos:* M. Brioso, B. C. G.
TEÓCRITO. *Idilios:* M. Brioso, Editorial Akal (en prensa).
APOLONIO DE RODAS. *Viaje de los argonautas:* C. García Gual, Editora Nacional, Madrid.
Antología Palatina: XII 46, VII 731, M. Fernández Galiano, B. C. G.
Antología Palatina: V 127, F. J. Lomas.
ARRIANO. *Anábasis:* A. Guzmán, B. C. G.
LUCIANO. *Diálogo de los dioses:* J. Alsina, Alma Mater, Barcelona.
LONGO. *Dafnis y Cloe:* M. Brioso, B. C. G.

El resto de las citas, pocas, son traducciones directas del inglés.

1
INTRODUCCIÓN

El griego no es una lengua muerta como todo turista en Grecia (o en Melbourne o en Boston) puede ver y oír por sí mismo. Por el contrario, toda lengua cambia en el transcurso del tiempo y de la misma manera que una persona de habla inglesa no puede leer en la actualidad la versión inglesa del rey Alfredo del *Pastoral Care* de Gregorio realizada hace once siglos, a menos que haya aprendido «anglosajón», asimismo un helenoparlante poco progresaría en la lectura del *Fedón* de Platón, escrito hace unos dos mil trescientos años, a menos que haya aprendido «griego clásico». Dado que las lenguas cambian de modo progresivo, y no de la noche a la mañana, la fijación de los límites entre los períodos «antiguo», «medio» y «moderno» ha de ser, en cierta medida, algo arbitrario y convencional. En el caso del griego, el advenimiento del Cristianismo, con los profundos cambios culturales que originó, es un valioso jalón y por conveniencia generalizada (especialmente en el mundo de habla inglesa) «literatura griega antigua» significa la literatura escrita en griego en los siglos precristianos, y por no cristianos en los seis primeros siglos de la era cristiana. De acuerdo con este criterio el Nuevo Testamento, aunque escrito en griego en los tiempos antiguos, no es literatura griega antigua.

Ya durante la Edad del Bronce se utilizó la escritura en Grecia y en Creta, pero la producción escrita que nos ha llegado de ese período parece que consiste en inventarios y otros registros administrativos, y no es literatura propiamente dicha. Tras el 1200

a. C. aproximadamente desapareció la escritura del mundo griego a excepción, a lo que parece, de Chipre. Unos cuatrocientos años más tarde los griegos adoptaron el sistema de escritura fenicio con el que crearon un alfabeto simple y eficaz, el último antecedente de nuestro alfabeto y de los alfabetos eslavos. Los más antiguos vocablos en alfabeto griego que conocemos son graffiti, a menudo frívolos o indecentes, incisos en cerámicas o en rocas que se fechan en torno al 700 a. C. Los griegos utilizaron una variedad de materiales y técnicas escriturarias según las diferentes finalidades, mas para las obras literarias utilizaron la tinta y el papiro, material fibroso manufacturado con hojas de una planta egipcia que se enrollaban una vez que sus bordes habían sido debidamente engomados.

La poesía es la forma literaria griega más antigua que conservamos —esto es, la producida entre los años 700 y 500 a. C.— y estaba pensada para ser cantada o recitada: narración sobre las aventuras de héroes ancestrales o las victorias y conflictos de dioses en tiempos incluso más remotos, alabanzas e invocaciones interpretadas por grupos de baile en los festivales, exhortaciones morales y prácticas, sátiras, polémicas y expresiones del sentimiento personal mediante cantos apropiados para las reuniones y ratos de ocio.

Cuando pensamos en la literatura griega puede que lo primero que llegue a nuestros oídos sea la tragedia; sin embargo, la tragedia llegó al teatro en fecha relativamente tardía, a finales del siglo VI antes de Cristo. La tragedia más antigua que conservamos, *Los Persas*, de Esquilo, fue representada en el 472. Ese mismo período conoció las tentativas exploratorias de las posibilidades de la literatura en prosa, una forma artística asaz familiar para las civilizaciones egipcia y del Próximo Oriente. Aconteció que el mundo griego atravesó por un período crítico: crisis interna y externa. Por un lado por la consolidación en ciertas ciudades-estado (de modo notable en Atenas) de la democracia que para los griegos significaba la adopción de medidas políticas por mayoría de votos emitidos en una asamblea que congregaba a todos los ciudadanos varones adultos. Por otro lado fue el período en el que el Imperio Persa extendió su dominio hasta las costas del Egeo con intención de sojuzgar a la Grecia continental, mas fue derrotado por el coraje, pericia y buena estrella de los griegos en los años 480-479 a. C. Esta crisis sirve para distinguir el período «arcaico» (o «preclásico») del «clásico» en la historia de Grecia.

Los artistas griegos, por su parte, estaban descubriendo en esos momentos cómo transmitir a la escultura en piedra la elegancia y la suavidad de formas. Cualquier conexión causal entre el fracaso de la invasión persa y los desarrollos contemporáneos en el campo de la política, el arte y la literatura es, por fuerza, altamente especulativa a la vista de que los pasos cruciales en esos desarrollos se habían dado con anterioridad a que los griegos hubiesen descubierto con certeza que podían defender su libertad de la amenaza persa.

No fue Grecia una nación gobernada desde una capital, sino cientos de ciudades-estado desparramadas por la Grecia continental, islas del Egeo y zonas costeras de Turquía, Mar Negro, Libia, Sicilia e Italia meridional. A menudo estos estados no eran mayores, en población y territorio, que una pequeña ciudad de un condado inglés, mas cada uno de ellos afirmaba su propia soberanía y muchos estaban en constante guerra entre sí. Tan sólo les unían los dialectos de la misma lengua que hablaban, una literatura y cultura comunes que la lengua les proporcionaba, la participación en cultos religiosos y festivales que compartían, y la libertad de movimiento de que disfrutaban sus artistas y escritores. La tragedia, en el período clásico, fue elaboración peculiar ateniense y crecientemente admirada como la suprema forma poética, lo que contribuyó a hacer de Atenas el centro cultural del mundo griego. Pero el factor más importante fue el poder y la riqueza que Atenas adquirió gracias a su papel en la derrota de Persia y en el control imperial que ejerció sobre sus «aliados» (en realidad sometidos) a lo largo y ancho del Egeo. Cuando Atenas fue derrotada por Esparta a fines del siglo V perdió aquel poder eminente, pero ninguna humillación y fracaso político impidió su creciente dominio en el ámbito de la cultura y de la literatura. Fueron atenienses quienes llevaron la prosa literaria a su madurez: Tucídides en la historia, Platón en la filosofía, Demóstenes en la oratoria; el ático, el dialecto ateniense, se convirtió en la base del griego literario y oficial de ahora en adelante y dio origen, a su vez, a los dialectos y «registros» estilísticos del griego medieval y moderno. Hoy en día podemos sorprendernos a nosotros mismos hablando de lo que «los griegos» decían o pensaban cuando, si fuésemos más precisos, deberíamos darnos cuenta de que estamos hablando de los atenienses del período clásico y no de los griegos en su conjunto. Debemos recordar que en los primeros tiempos Atenas no fue especialmente relevante

en el ámbito de la literatura (no tuvo un poeta importante) y que incluso en tiempos clásicos algunos individuos de talla en la historia de la literatura —por ejemplo Píndaro, Herodoto e Hipócrates— no fueron atenienses.

En su conjunto los períodos arcaico y clásico fueron los más creativos e inventivos de la literatura griega; lo que siguió, desde el 300 a. C. aproximadamente hasta el eclipse de la cultura pagana por el Cristianismo (300 a. C.-600 d. C.), no es que careciera de creatividad pero su ímpetu se redujo y su espíritu emprendedor fue limitado. El primer síntoma del ocaso de la poesía fue el fracaso del siglo IV a. C. para proporcionar nuevos rumbos a la tragedia. Precisamente cuando la comedia era algo vivo y en experimentación y la prosa literaria estaba alcanzando una fuerza y elegancia incomparables, los atenienses repusieron en demasía las tragedias del siglo V en sus festivales dramáticos con preferencia al trabajo de los nuevos dramaturgos. Quizá la pérdida de su imperio generó el sentimiento de que no sólo los éxitos militares del siglo V, sino también los peculiares logros artísticos se situaban más allá de cualquier emulación y las Dionisíacas, el más importante de los festivales dramáticos, era la ocasión en la que sus sojuzgados aliados llegaban —pero ya no ocurría así— para pagar su tributo a Atenas. En la segunda mitad del siglo IV no sólo Atenas sino también las más importantes ciudades del Grecia y del Egeo sufrieron un daño irreversible en su independencia cuando resultó claro que el reino de Macedonia bajo Filipo II y su hijo Alejandro Magno era el árbitro de sus destinos. La conquista del Imperio Persa efectuada por Alejandro extendió la lengua y cultura griegas por todas partes del Próximo Oriente, mas los días de la soberanía de la ciudad-estado habían acabado. A medida que transcurría el tiempo todas las áreas del Mediterráneo de habla griega fueron cayendo poco a poco en manos de Roma. La cultura griega del período «helenístico» —esto es, el período posterior al 300 a. C.— no podía permanecer completamente inmune al clasicismo nostálgico y bajo el dominio romano resultó excesivamente intenso. Bien está admirar las grandes obras del pasado, mas negar la posibilidad de mejorarlas es la muerte de la literatura. Pudo ocurrir también que los ideales artísticos del escritor griego, capaces de estímulos vivos y deslumbrantes éxitos y de resistir la autocomplaciente despreocupación por el experimento, contuviesen ingredientes (por ejemplo, preocupación por la belleza humana y por los relatos tradiciona-

les en torno a las divinidades) que al final inhibieron el desarrollo. Sean cuales fueren las razones, es inevitable que una visión de conjunto de la antigua literatura griega que pretenda describir y valorar lo que en ella haya de nuevo, de original, de grande, debiera dedicar más espacio al primer tercio de su historia que a los dos tercios restantes.

De todo cuanto escribieron los griegos tan sólo se ha conservado una escasa parte. Conocemos los nombres de cientos de historiadores griegos, pero sólo poseemos las obras de tres de ellos pertenecientes al período clásico y algunas más pertenecientes a tiempos posteriores. En Atenas se representaron más de dos mil obras teatrales entre el 500 y el 200 a. C., pero apenas si podemos leer o representar cuarenta y seis (dos fragmentadas y en lamentable estado). No hay que atribuir tan terribles pérdidas a algún cataclismo de magnitud desproporcionada o a una manía destructora, sino fundamentalmente a un progresivo desinterés por la literatura pagana después que el Cristianismo, en el siglo III d. C., desvió con toda naturalidad la energía intelectual de los clásicos paganos a otros cauces y estableció ideales distintos de los del gusto literario. Así, cuando un individuo perdía su copia de los poemas de Anacreonte (pongamos por caso) no se preocupaba de reemplazarla; y este proceso, multiplicado a lo largo y ancho del Mediterráneo oriental y prolongado durante siglos, fue suficiente para privarnos de la mayor parte de la antigua literatura griega. Gracias sobre todo al entusiasmo de unos pocos clérigos de Bizancio (Constantinopla) que en el siglo IX d. C. se dedicaron amorosamente a rescatar y copiar manuscritos de obras paganas que aún se conservaban aquí y allá desde tiempos antiguos, nuestra carencia de la antigua literatura griega no es total. De entonces acá el estudio de la antigua literatura griega tuvo un puesto reservado en la educación y la cultura bizantinas al tiempo que se fue despertando el interés por ella en Europa occidental (y particularmente en Italia) durante la Baja Edad Media y, junto con la invención de la imprenta, le aseguró un puesto en nuestro sistema educativo.

Muchas de las obras supervivientes escritas en el período helenístico citan, al pie de la letra o en resumen, obras más antiguas actualmente perdidas; así ocurre que, gracias a antologías, léxicos, tratados gramaticales y métricos, comentarios y ensayos lite-

rarios y filosóficos, tenemos algún conocimiento sobre muchísimos poemas, obras dramáticas y libros a través de citas y extractos por cada uno de los que podemos leer íntegramente. Claro es que los autores perdidos y aquellos de los que sabemos algo apenas exceden en número a los autores de quienes poseemos alguna obra completa. Nuestro conocimiento de la literatura griega se asemeja a la visión de una gran cordillera en la que unas pocas cumbres despuntan en perfecta claridad contra el azul del cielo mientras el resto de la cadena montañosa es una difusa mancha desesperadamente oculta por bancos de nubes en movimiento.

El cielo se despeja; y en nuestros días la excavación del depósito volcánico que sepultó a Herculano y la de las secas arenas de Egipto nos han proporcionado miles de fragmentos de copias de textos escritos en el período helenístico que van desde lo insignificante (unas pocas sílabas ininteligibles) a lo grandioso (una obra completa) y nos ha procurado no sólo obras de otra manera perdidas (principalmente comedias de Menandro, poemas líricos de Baquílides y la *Constitución de Atenas* de Aristóteles) sino también fragmentos de textos ya conocidos, mucho más antiguos que las primeras copias completas de estos textos. Por ejemplo, el texto completo del *Fedón* de Platón más antiguo que conocemos se contiene en un manuscrito bizantino del 895 d. C., unos mil trescientos años posterior a la escritura de dicha obra; ahora bien, algunos fragmentos esenciales de una copia en papiro hallada en Egipto nos transportan al siglo en el que Platón vivió. La antigua literatura griega no es un conjunto cerrado de obras que sobrevivió del mundo antiguo al medieval sino que se incrementa todos los años y, naturalmente, nuestro conocimiento de la lengua griega y de otros aspectos de su civilización se incrementa con él. Por otra parte, prácticamente toda la literatura rescatada del olvido en la Alta Edad Media debe su supervivencia a un proceso de selección y es buen ejemplo de lo más admirado y lo que con mayor frecuencia se leía y estudiaba en los últimos siglos del Imperio Romano; pero los papiros reflejan el gusto de siglos anteriores, al menos en un área del Mediterráneo, y esencialmente son (lo cual es siempre valioso para un estudiante de literatura) muestras preservadas por puro azar. Los gustos del Bajo Imperio Romano no eran, por supuesto, completamente diferentes a los nuestros o a los del período clásico y nadie lamentará su preferencia por Sófocles en vez de Morsimo, o por Platón en vez

de Esquines de Esfeto, mas es legítimo preguntarse si, reducidas las setenta tragedias de Esquilo a siete, hubiéramos seleccionado precisamente esas siete que de hecho han sobrevivido.

En la Antigüedad y en la Edad Media toda copia de un texto había de realizarse a mano y con cálamo, de una en una, y dado que es muy difícil copiar un texto completo sin un solo error y muy fácil insertar en una copia palabras ajenas a la intención del autor, no es sorprendente que nunca nos encontremos con dos copias manuscritas del mismo texto griego que concuerden íntegramente. Los antiguos sistemas para corregir errores, rectificar omisiones y añadir notas explicativas eran, por otra parte, deficientes en claridad y precisión. Todos estos azares acosan a una obra desde el preciso instante en el que la abandona la mano del autor, como ya lo reconocían los propios antiguos. Elegir entre alternativas, decidir qué palabras han sido omitidas o añadidas y formarse opiniones defendibles en torno a lo que probablemente escribió el autor en los casos en los que los manuscritos a nuestra disposición se presentan dudosos o inexplicables es la tarea de la crítica textual. Los problemas textuales son siempre de índole literaria y lingüística, pero a veces incluso son problemas de índole histórica; el estudio de la literatura antigua no es fácilmente divisible en compartimentos estancos. Actualmente el filólogo ha de realizar el mismo tipo de trabajo que el que realizaron los antiguos filólogos griegos que editaron a Homero o a Píndaro en los siglos III y II a. C., pero, a diferencia de éstos, a menudo puede realizar el trabajo mejor pues, aunque sabe mucho menos sobre algunas cosas, conoce más sobre otras. Paradójicamente se podría decir que tiene el beneficio de dos mil años más de experiencia. Los problemas textuales raramente preocupan a quienes disfrutan de la literatura griega en traducción, pero de vez en cuando resulta vidriosa una cuestión interna; es diferente, por ejemplo, que Demóstenes (XXIII 205) dijera que Cimón subvertió «nuestra constitución heredada» (*tēn patrion polīteiān)* o que subvertió «la constitución de Paros» (*tēn Pariōn polīteiān)* porque el pasaje ilustra las creencias de los atenienses en el siglo IV sobre la más antigua historia de su propia democracia y uno desearía saber de qué creencia se habla en este pasaje.

La pregunta «pero, ¿cómo sabemos a cuál de ellas *se refiere?»* es una de esas preguntas que parecen cándidas pero que son fundamentales y que nadie debiera ruborizarse por formularla. Después de todo la formularíamos sin vacilación alguna si, por ejem-

plo, se tratara de la lengua elamita. Por supuesto que hay algunas constantes en griego; *tí* significa «¿qué?» para Homero y aún significa «¿qué?». Pero afortunadamente no hemos de descifrar los antiguos textos sobre la base de la lengua hablada en la actualidad, pues el griego ha sido constantemente vehículo para la literatura y objeto de estudio. Desde los primeros momentos del período helenístico, y de entonces en adelante, los griegos escribieron comentarios sobre la literatura que heredaron, compilaron glosarios y discutieron la gramática; y en Bizancio continuó la tradición sistemática del estudio e interpretación de los textos. Desde entonces, aunque hayamos de admitir fracasos cuando nos enfrentamos con el inventario de un templo en una inscripción arcaica y en un dialecto escasamente conocido, el lector de literatura griega traducida no debe temer que los diferentes traductores, por más que difieran en estilo y en su concepción de la tarea del traductor, están constantemente conjeturando y discrepando sobre lo que el autor quería decir.

El propio lector hallará algunos géneros literarios más difíciles que otros. Las comedias de Aristófanes y muchos discursos de los oradores están repletos de aspectos singulares y técnicos familiares al auditorio para el que fueron escritos y pronunciados pero que en la actualidad necesitan de notas aclaratorias que tienden a desnaturalizar una ocurrencia o a eliminar la fuerza de un argumento sarcástico. Podría preguntarse uno, ¿qué pensaría Aristófanes de un chiste de nuestros días que versase sobre la frase «Advertencia de la Dirección General de la Salud Pública»* y la importancia del tabaco para el Presupuesto? Por otra parte, la épica, la tragedia, la historia y el diálogo filosófico hablan directamente a nuestra imaginación y experiencia una vez que hemos aprendido (quizá el trabajo de un día) a desplazarnos, libres de prejuicios, desde el monoteísmo o escepticismo al politeísmo y viceversa.

Hallamos en la antigua literatura griega la expresión de ciertos valores morales, sociales y religiosos que son distinta y claramente griegos y observamos una indiferencia hacia determinadas preocupaciones actuales, tales como «derechos humanos» y «responsabilidad atenuada», lo que no quiere decir que fueran indiferentes a la crueldad, que no apreciaran la libertad o que no se

* «Government Warning» en el original. *(N. del T.)*

interesarán por los condicionantes del comportamiento. Debemos, no obstante, ser cautos al generalizar sobre «*el* punto de vista griego» acerca de alguna cuestión específica, pues los griegos eran tan seres humanos individuales como lo somos nosotros. En el momento más esplendoroso del período clásico la primitiva superstición coexistió con un escepticismo radical y el rígido convencionalismo con una emprendedora especulación pues, por lo general, los griegos estaban acostumbrados a hablar con franqueza y ninguna autoridad temporal o espiritual les contenía tan fácilmente. En ciencia y tecnología estaban más próximos a la Edad de Piedra que a nosotros, pero en percepción y conocimiento de la Humanidad fueron nuestros iguales y, a juzgar por la poesía y la oratoria dirigidas a grandes audiencias, el griego medio puede compararse muy favorablemente en gusto y sensibilidad al hombre medio de cualesquiera de las civilizaciones conocidas.

La literatura griega se creó mediante brillantes innovaciones, pero cada innovación fue una especie de injerto en un tronco firmemente enraizado, si bien el ritmo de cambio, aunque rápido para las pautas del Antiguo Egipto y Babilonia, era lento comparado con la experiencia de nuestro propio siglo. Dado que los griegos escribieron muy poco sobre arte y literatura (excepto oratoria), nuestro conocimiento de su actitud hacia las artes ha de depender de la inferencia sazonada con la intuición; mas es cierto que no apreciaron la experimentación como tal. Esperaban ver qué deparaba el experimento. Tampoco valoraron la autoexpresión por sí misma, por el contrario, consideraron la cualidad de uno mismo que estaba siendo expresada y desdeñaron la expresión insuficiente en disciplina artística y en pericia. Tampoco intentaron apreciar la «sinceridad» de un escritor; la literatura, como el oficio de zapatero o ensalmador, era una *tekhnē* para la que habían de aprenderse los procedimientos estructurados; y todo ejercicio de una *tekhnē* era juzgado en función de sus resultados. La crítica literaria actual de cualquier obra de la literatura griega puede fracasar si no comienza por considerar el lugar de tal o cual obra en la historia del género a que pertenece y hasta qué punto retiene o modifica la estructura formal característica de dicho género.

No hay trazas de que los griegos pensasen que había que cargar de desesperación al arte o de que éste pintase la miseria porque la sociedad para la que fue creado estaba afligida por la desespera-

ción o acosada por la miseria. Es más probable que estuviesen de acuerdo con el punto de vista de que es ocupación de las artes compensar la vida creando lo que, por lo general, la vida se niega a crear: individuos de extraordinario valor y belleza, momentos despojados de toda trivialidad. Un pintor moderno dijo: «Pinto como un bárbaro en una edad bárbara». Un griego podía haber replicado: «Si tu tiempo es bárbaro, tal es la razón más contundente y posible para no pintar como un bárbaro».

2
POESÍA HOMÉRICA Y HESIÓDICA

I

Si la literatura griega aparece por vez primera en el siglo VIII a. C. se debe simplemente a que fue entonces cuando aprendieron la escritura alfabética de los fenicios, lo cual de ningún modo significa que carecieran de literatura durante los precedentes siglos ágrafos. Todo pueblo, y todo momento, tiene poesía, canto y narraciones populares con independencia de que posea la escritura o carezca de ella y se puede asegurar con más de un argumento que la poesía griega más antigua que conocemos es el producto madurado por varios cientos de años de evolución. No debemos, pues, pensar que la literatura griega *comenzó* en el siglo VIII, sino que fue entonces cuando *vio la luz*.

Los griegos no comenzaron a escribir al punto todo cuanto componían ya en prosa, ya en verso; dicho de otro modo, los griegos no pensaban en términos de pasar a la posteridad: se recitaba o cantaba para la ocasión determinada, para entretener a la audiencia o para ser grato a los dioses. Para algunos tipos de composición —el drama y la oratoria son ejemplos claros— la interpretación oral siempre fue principalísima mientras que la circulación escrita fue secundaria. Lo mismo sirve para toda la poesía lírica hasta el siglo IV a. C., y para la mayor parte de la poesía hasta principios del siglo V. Tiene que haber habido mucha producción literaria que jamás fue escrita, y la que fue escrita resultó conocida más porque fue oída que porque fue leí-

da. No podemos reconocer la existencia de un público lector numeroso en Atenas hasta finales del siglo V, y probablemente hasta fechas más tardías en muchas partes de Grecia.

Las fechas en las que los diferentes géneros literarios comenzaron a ser escritos son bastante difusas. Lo que parecía tener un valor universal o permanente fue registrado por escrito antes que lo que tenía un valor efímero o local. La poesía precedió en cerca de dos siglos a la prosa pues en el período arcaico lo que se pretendía fuese duradero se registraba en forma poética, y la poesía de contenido sustancial, poesía épica y sapiencial, apareció antes que otros géneros poéticos. Las primeras composiciones en prosa, aparecidas en torno al 550, estuvieron limitadas a discurrir sobre cuestiones graves e importantes como cosmología, historia, geografía y técnica arquitectónica. Los textos trágicos comenzaron a circular en Atenas en torno al 500, mientras que la comedia, que tenía orígenes tan antiguos como la tragedia, no obtuvo la condición y estado de literatura sino medio siglo más tarde. La oratoria emergió incluso posteriormente, por más que los hombres siempre hablaron en público y defendieron causas ante los tribunales. Por supuesto que no todas las ramas de la literatura son de igual antigüedad, mas no podemos juzgar ésta simplemente por el mero hecho cronológico, esto es, cuando por vez primera aparecieron en forma escrita.

La poesía épica, ciertamente, tiene una antigüedad mayor que la *Ilíada*, la *Odisea*, y otros escritos épicos que gozaron de favor en el período arcaico. Todos estos poemas hacen referencia a acontecimientos supuestamente acaecidos doce o más generaciones anteriores, cuando Micenas, Tirinto, Pilos y Yolcos eran centros importantes y Tebas y Troya eran saqueadas. Esta edad heroica de tradición épica contiene un importante núcleo de realidad histórica. La arqueología confirma que las ciudades recordadas en la épica (y por lo general en la mitología griega) como ricas y poderosas, efectivamente lo fueron en el período micénico, hasta el siglo XIII o XII a. C., y en su mayoría no lograron recuperar aquella prístina condición. La violencia humana arrasó realmente Troya en el siglo XIII, y un poco antes Tebas. Es verdad que la arqueología no nos puede decir si los personajes y acontecimientos descritos en la tradición épica son históricos y, mientras algunos pueden serlo, la analogía con las tradiciones épicas de la Europa medieval y moderna que se pueden controlar gracias a la documentación histórica nos demues-

tra claramente que debemos considerarla con elementos distorsionantes, hiperbólico, contaminada de relatos inconexos, con transferencia de motivos y con embellecimiento novelesco; hombres que vivieron en siglos diferentes pueden sernos presentados como contemporáneos, traidores que se tornan héroes, derrotas convertidas en victorias. Troya pudo haber sido saqueada por los griegos pero no resulta muy verosímil que lo haya sido por una vasta confederación llegada de todas partes de Grecia continental y de las islas aportando más de mil navíos; tampoco fue saqueada por razón de Helena, quien parece haber sido en origen una diosa y no una persona de carne y hueso. La mayor parte de los héroes que aparecen en la épica guerrera probablemente fueron personajes históricos, pero aún así pueden haber vivido en tiempos diferentes y haber sido recordados por asuntos que nada tenían que ver con la saga troyana. Pero admitido todo esto, está claro que la tradición épica encierra algunos recuerdos genuinos del segundo milenio. Aparte de hechos importantes de geografía política, conserva descripciones de armas y armamentos de tipos adscritos a esos tiempos —algunos de ellos, claro es, en desuso cuando Troya fue destruida— y generalmente presenta a los héroes con espadas y puntas de lanza de bronce aun cuando tras la introducción de la metalurgia del hierro en Grecia en el siglo undécimo lo usual era el empleo del hierro. El propio lenguaje homérico preserva muchos términos antiquísimos y formas gramaticales infrecuentes ya en tiempos históricos. Hemos de afirmar rotundamente que no se trata precisamente de «recuerdos populares» del período micénico tardío, sino de una tradición *poética* continua que se extiende hasta dicho período, o en cualquier caso hasta un período no mucho más reciente; una tradición de la que Homero es un representante relativamente tardío.

Esta tradición tiene que haber sido exclusivamente oral en sus fases más antiguas dado que Grecia fue ágrafa hasta el siglo VIII. La *Ilíada* y la *Odisea*, aunque son poemas escritos, presentan muchas trazas de tradición oral; el poeta emplaza a la Musa, al comienzo del poema, para que le «cuente» o «cante» el relato; las musas conocen todo cuanto ha acaecido, de lo cual los mortales sólo poseen la información; los héroes son entretenidos por bardos que «cantan» gestas famosas a su requerimiento y sin especial preparación, acompañándose de la lira. El lenguaje y estilo épicos se formaron, sin duda, en condiciones semejantes a las existentes cuando la poesía popular heroica se compuso, y se mantuvo por

tradición oral hasta tiempos recientes en Yugoslavia, Rusia y otras partes. Cada ejecutante aprende los relatos tradicionales oyéndolos a otros rapsodas (a veces también de colecciones escritas allí donde existe la escritura) y aprende el estilo tradicional en el que aquél se recita. No necesariamente intenta añadir algo nuevo cuando recita, pero le resulta más fácil volver a recitar el cuento con sus propios versos que reproducir lo que ha oído palabra por palabra. Utiliza profusamente frases formularias transmitidas de un poeta a otro y repetidas cuantas veces sean convenientes, al tiempo que muestra escaso interés por ser original en la expresión. Tampoco cultiva una variedad métrica: utiliza un solo metro estereotipado que se repite una y otra vez hasta que finaliza el relato. La repetición de escenas y motivos es un rasgo notable de la narración. La épica homérica tiene las trazas de este tipo de tradición oral. Cualquier lector se da cuenta de las fórmulas constantemente reiteradas (al menos en griego, pues las traducciones las minimizan con frecuencia): «Aquiles el de los pies ligeros», «Zeus que agrupa las nubes», «las negras naves», «Troya batida por los vientos» y las frases a menudo irrelevantes y ocasionalmente inadecuadas al contexto: «respondió y dijo», «mientras esto cavilaba en su corazón y en su mente». También se da cuenta el lector de cómo se interrumpe y se regulariza la narración mediante incidentes rutinarios de nula significación dramática en sí mismos: la aurora, el pueblo que se pone en pie y se alinea, los baños, las comidas, los sacrificios, el ocaso, la retirada para acostarse; cada uno de ellos referido en típicos versos que podrían utilizarse en cualquier épica. Temas recurrentes como el armarse para la batalla, la jornada de un carrista, un viaje por mar, se tratan metódicamente conforme a un programa normalizado; esto es, para cada escena hay una secuencia básica de detalles que el poeta ordena, si bien puede recrearse en ella alargándola o variar su expresión a nivel verbal. Tales son aspectos diferentes de una técnica que permitía al experto poeta recitar cualquier relato de manera razonablemente ordenada y fluida.

Así pues, los poemas homéricos se encuentran muy en la línea estilística de la tradición oral que quedaba a sus espaldas. Sus autores fueron casi con certeza experimentados rapsodas, hombres para quienes el recital era la norma y la producción de una versión escrita una tarea excepcional, pues cuanto escribían estaba basado en lo que recitaban. Sin embargo no podemos contemplar los textos escritos simplemente como transcripciones de reci-

tales. Cada recital era una especie de re-creación mientras que la versión escrita tiene que haber sido una re-creación más radical, puesto que la realizaban en sus ratos libres durante un largo período de tiempo, de la extensión que quisieran sin tener que contar con la paciencia de un auditorio y sin que nada les impidiese volver atrás y trastocar un pasaje ya compuesto. Parece que ocasionalmente se han realizado tales cambios. La *Ilíada* contiene unos quince mil versos y la *Odisea* unos doce mil. Que sus autores estaban acostumbrados a recitar poemas de tales proporciones a modo de seriales por espacio de algunos días es posible teóricamente, pero en modo alguno hay razón para asumirlo; por consiguiente tales relatos pudieron haber sido recitados en proporciones más reducidas. De hecho el poeta de la *Ilíada* parece estar incorporando diferentes asuntos de su repertorio en su importante Canto General, mientras que el poeta de la *Odisea* parece, a veces, estar intentando alargarla por su cuenta. Otras épicas arcaicas de las que tenemos noticias (ninguna de ellas ha sido conservada) eran mucho más breves.

Hablar del «poeta de la *Ilíada*» y del «poeta de la *Odisea*» significa, por supuesto, tomar partido en la Cuestión Homérica —si ambos poemas son del mismo autor o se trata de autores diferentes. Hoy en día la mayoría de los especialistas aceptan que cada poema es, sustancialmente, creación de un solo poeta, pues consideran las diferencias estilísticas y la técnica de composición como excesivamente grandes como para permitir atribuirlos al mismo autor. Todos en la Antigüedad (excepto uno o dos heréticos cuyos argumentos, hasta donde se nos alcanza, eran triviales) adscribieron ambos poemas a Homero. No sabemos de otro candidato, a menos que consideremos una patraña según la cual Homero reunió los datos para la *Odisea* en un momento de su vida en el que se llamaba Melesigenes, antes de que fuera conocido como Homero. Pero el consenso de la Antigüedad no es testimonio convincente. A los antiguos les repugnaba el anonimato del mismo modo que la Naturaleza aborrece el vacío, y una composición cuyo autor era desconocido —como fue el caso de buen número de obras de la épica arcaica— rápidamente se adscribía al más celebrado autor del género pertinente. A Homero se le atribuyeron en sus días muchos más poemas que la *Ilíada* y la *Odisea*. Los argumentos estilísticos y técnicos tienen mucho peso. Algunas de la diferencias se mencionarán en lo que sigue.

La superioridad de la *Ilíada* y la *Odisea* sobre los otros poemas

épicos, más breves éstos, es punto sobre el que debemos aceptar el veredicto de la Antigüedad. Los escasísimos fragmentos que poseemos de esos poemas insinúan que los antiguos estaban en lo cierto. También se han conservado resúmenes argumentales de seis poemas que se refieren a la guerra de Troya y a acontecimientos con ella relacionados, parte del denominado Ciclo Epico. Parece que a algunos de ellos les faltaba por completo unidad y tan sólo eran una sucesión de lances, narrada a la manera episódica. El más interesante quizá sea la *Etiópida*, poema épico que culminaba con la muerte de Aquiles; parece que estaba mejor construido que el resto de los poemas y que el poeta de la *Ilíada* lo conocía muy bien, si no la propia *Etiópida* sí al menos algo que tenía que ver con ella. La comparación hubiera sido altamente instructiva.

II

La *Ilíada* es el monumento supremo de la antigua poesía épica. Si Homero fue el mejor de los poetas debemos adscribírsela a él. Ambientada en un fondo bélico, tradicional teatro de las aventuras heroicas, y plena como es de escenas guerreras, trasciende sin embargo la épica marcial por su sentida conmiseración de la guerra. Homero no se limita a celebrar el triunfo de los griegos sobre los troyanos complaciendo con ello el orgullo nacional. Su simpatía está del lado de los fatalmente predestinados y de quienes han de morir, sean griegos o troyanos. Es un drama de pasiones humanas lo que forma la trama principal en la que el punto crítico se alcanza con la muerte de Héctor, el gran paladín troyano, a manos de Aquiles: en sí misma es una conclusión heroica pero con una mayor significación humana al ser el resultado de un acto de venganza personal por la muerte del más caro amigo de Aquiles, Patroclo, y por la dramática descripción, ora del valor, ora del miedo, de Héctor, el dolor profundo de sus padres quienes, impotentes, contemplan desde la muralla de la ciudad, y la aflicción de su familia y de su pueblo prestos a abandonar toda esperanza. La muerte de Patroclo es en sí misma la consecuencia de una concatenación de actos personales causados por sentimientos universales bien definidos. Obligado Agamenón por la cólera de Apolo a entregar una doncella cautiva, poseída como trofeo personal, exige a cambio una sustitución por cuanto pierde un trofeo y prestigio; y para el prestigio es para lo que vive el héroe homérico por encima de todo. Esto origina un altercado con Aquiles y la

decisión de arrebatarle una doncella de su propiedad. Hay que señalar que ambas doncellas eran queridas por sus señores; podían haber servido trofeos inanimados para el propósito del poeta pero prefiere el factor personal adicional. A partir de este momento Aquiles no toma parte en la batalla, de suerte que los troyanos llevan las de ganar y los griegos se ven constreñidos a restaurarle en su honor. Finalmente, la situación resulta tan crítica que permite a Patroclo armarse con su propia armadura para el combate, de modo que los troyanos piensen que es el propio Aquiles. Pero Patroclo confía demasiado en su suerte y cae muerto por Héctor.

No podemos decir hasta qué punto ha desarrollado Homero estos aspectos personales y emocionales de su relato más allá de lo que heredó de sus predecesores, pero en cualquier caso debemos considerarlo como un artista con un profundo y poco común conocimiento humano. Es característica suya la escena en la que Héctor visita a su esposa y a su hijito en la ciudad —el destino de su hijo sería el de ser arrojado desde la muralla por los vencedores y encontrar la muerte. Andrómaca, temerosa de quedar muy pronto viuda, así como ocurrió, implora llorosa a Héctor para que no vuelva al campo de batalla, mas él no se arriesga a ser considerado un cobarde y en cualquier caso su natural le impele a buscar la gloria en primera línea:

Bien lo conoce mi inteligencia y lo presiente mi corazón;
día vendrá en que perezca la sagrada Ilión,
Príamo y el pueblo de Príamo, armado con lanzas de fresno.
Pero la futura desgracia de los troyanos,
de la misma Hécuba, del rey Príamo
y de muchos de mis valientes hermanos
que caerán en el polvo a manos de mis enemigos,
no me importa tanto como la que padecerás tú, cuando algunos de los aqueos,
de broncíneas corazas, te lleve llorosa,
privándote de libertad,
y luego tejas tela en Argos, a las órdenes de otra mujer,
o vayas por agua a la fuente Meseida o Hiperea
muy contrariada porque la dura necesidad pesará sobre ti.
Y quizá alguien exclame, al verte derramar lágrimas:
«Esta fue la esposa de Héctor,
el guerrero que más se señalaba entre los Teucros,
domadores de caballos, cuando en torno de Ilión peleaban».
Así dirán, y sentirás un nuevo pesar
al verte sin el hombre que pudiera librarte de la esclavitud.
Pero ojalá un montón de tierra cubra mi cadáver
antes que oiga tus clamores o presencie tu rapto.

(*Ilíada*, VI, 447-65).

Con este pasaje finaliza la primera cuarta parte del poema, pero probablemente Homero desconocía, cuando lo compuso, cuán largo resultaría. El desarrollo del relato hasta este momento sugiere que la crisis que atraviesan los griegos y la muerte de Héctor se resolverá mucho más rápidamente de lo que efectivamente resulta. La escena entre Héctor y Andrómaca puede haber sido concebida como un preludio a su muerte. Es un rasgo de la composición épica que el poeta apareje de antemano cada acontecimiento que toma nuevo cariz por medio de profecías, portentos, debates, propuestas y decisiones divinas. Al finalizar el canto primero sabemos que los troyanos llevarán la delantera y que se le restituirá por completo a Aquiles su honor, pues ha prometido Zeus a Tetis, la madre divina de Aquiles, que así se hará; lo promete porque ella se lo pide y esto es consecuencia de una conversación entre Aquiles y su madre; gracias a su consejo Aquiles renuncia a tomar parte en la batalla. En el canto segundo dedica cientos de versos a inducir a los griegos para que tomen parte en la contienda, que podría esperarse que lo hiciesen como algo rutinario. Pero no. Agamenón tiene que conferenciar con sus consejeros y después con el ejército, ha de haber sacrificios y plegarias e incluso después Néstor ha de *proponer* a Agamenón que los heraldos *ordenen* que el ejército se *sitúe* en formación, llevándose a cabo todos estos pasos. Se embellece la reunión del ejército con una serie de pormenorizados símiles y con un extenso elenco de los contingentes. La enorme extensión de la poesía épica en no pequeña parte es debida a este tipo de elaboración previa. Significa que podemos apreciar muy bien qué guardaba el poeta para más tarde, dónde ha trastocado su plan y dónde lo ha ampliado al posponer algún acontecimiento bien preparado para, en su lugar, insertar un episodio nuevo. La estructura y proporciones de la *Ilíada* adolecen, en parte, de estas inclusiones, especialmente los episodios que se desarrollan fuera del campo de batalla, en ellos Homero parece olvidar por un momento su propósito. Pero siempre retorna al plan que se ha trazado y que cristalizará como si del plan de Zeus se tratara. Apreciamos un cambio de perspectiva a medida que el poema se desarrolla. Comienza como el relato de la «cólera de Aquiles» que tantas bajas causó a los griegos, para finalizar en reconciliación, pero para entonces ya columbramos la muerte de Héctor. Hacia el final hay referencias crecientes, frecuentes y claras a la venidera muerte de Aquiles como si Homero previese ir más

allá y coronar su gigantesca tarea con una gradación mucho mayor.

Por lo general los dioses no son expresión de las creencias religiosas del poeta, sino parte de su mecánica para preparar futuros lances. Mucho de lo que sucede puede atribuirse a su iniciativa, pues no son los dioses quienes gobiernan sino una inalterable tradición o los designios del poeta: los dioses son sus marionetas que han de obrar según lo precise el relato. Si Atenea comunica su fuerza a un venablo, este alcanza el blanco, si desvía su trayectoria erra el tiro; pero cuanto ella hace viene determinado por lo que el relato reserva al hombre predestinado a sobrevivir. El flujo y reflujo de la batalla, el alternante dominio de fuerzas contrarias, presupone oposición entre los dioses. Más allá y por encima del flujo y del reflujo emerge el resultado final, y esto tiene su contrapartida teológica en la voluntad de Zeus que puede ser tergiversada o contrariada por los dioses menores, pero en modo alguno, a fin de cuentas, pueden desbaratar sus planes, pues su voluntad es la misma que la del poeta. Para intensificar el patetismo de Sarpedón, y de nuevo cuando muere Héctor, Homero puede representar a Zeus incluso como irresoluto, propenso a perdonar al hombre perdido: entonces la voluntad del poeta asume la faz del Destino contra el que ni el propio Zeus puede luchar. También puede utilizar a los dioses simplemente para elevar la acción a un plano superior. La extraordinaria supremacía de Diomedes en los cantos quinto y sexto viene subrayada por cuanto permite que los dioses se le enfrenten en combate y se retiren desconcertados; y la batalla final previa a la muerte de Héctor está construida de manera aún más sensacional merced a la participación de once divinidades luchando a la sazón entre sí.

Por más que su relato en ocasiones se crece, generalmente Homero lo mantiene dignamente bajo control. Puede olvidar, tras un largo intervalo, que un personaje secundario ha sido muerto, pero muestra su maestría al entrelazar cabos sueltos y al recordar dónde se encuentra cada uno y qué estaba haciendo la última vez que lo mencionó. Es consciente de la necesidad de introducirnos en sus personajes; el catálogo de los contingentes guerreros en el canto segundo, la escena en la que Helena señala a Príamo los héroes griegos en el canto tercero y la revista de Agamenón a sus tropas en el canto cuarto, todo ello tiende a este propósito, y del

mismo modo introduce a otros personajes a su debido tiempo, como Calcas, Néstor y Tersites. Homero tiene un claro y consecuente concepto de las personalidades de sus principales héroes: el joven Aquiles tiene las reacciones emocionales más intensas, Ulises es taimado y persuasivo, Diomedes es esforzado y posee buen humor, y así todos. Es sobre todo a través de sus discursos como aparecen sus caracteres. Homero tiene el don de zambullirse en uno y otro bando sintiendo sus sentimientos y hablando por sus bocas. El magistral relato del altercado entre Aquiles y Agamenón, esos dos arrogantes hombres provocándose mutuamente, y cada vez más, puede servir como ejemplo de su dramatismo artístico.

Se ha dicho que la lengua homérica es rica en arcaísmos gramaticales y léxicos, pero ello no significa que hubiese sido difícil entenderle. El recital épico era una de las formas más populares de entretenimiento tanto en público como en reuniones privadas y el auditorio estaba suficientemente familiarizado con la lengua como para entenderla, a ella y a los propios bardos; la sintaxis y el orden de las palabras eran sencillos, pocas y convencionales las metáforas, transparentes los nuevos términos. La ornamentación del estilo en el que los poetas dieron mayor rienda suelta a su originalidad fue el símil prolongado y la *Ilíada* es especialmente notable por la cantidad y brillantez de sus símiles. Podrían citarse muchos ejemplos, pero dejemos que la siguiente descripción de la tensa calma nocturna previa al reanudamiento del combate, con los troyanos osando acampar fuera de las murallas, sirva como ejemplo, de una vez por todas, del talento de Homero para los símiles y la fuerza de sus descripciones:

> Así, tan alentados, permanecieron toda la noche en el campo,
> donde ardían muchos fuegos.
> Como en la noche de calma aparecen las radiantes estrellas
> en torno de la fulgente luna,
> y se descubren los promontorios, cimas y valles,
> porque en el cielo se ha abierto la vasta región etérea,
> vense todos los astros
> y al pastor se le alegra el corazón:
> en tan gran número eran las hogueras que,
> encendidas por los Teucros, quemaban ante Ilión
> entre las naves y la corriente del Janto.
> Mil fuegos ardían en la llanura,
> y en cada uno se agrupaban cincuenta hombres
> a la luz de la ardiente llama.

Y los caballos, comiendo cerca de los carros,
avena y blanda cebada,
esperaban la llegada de la Aurora, la de hermoso trono.
(*Ilíada*, VIII, 553-565).

III

Los méritos de la *Odisea* son diferentes. En lugar de ser una tragedia de pasiones heroicas construida sobre un fondo de saga semi-histórico, es un relato del triunfo de un hombre sobre la adversidad en un mundo de cuentos populares —cuentos populares que fueron hilvanados a las tradiciones sobre la guerra de Troya para justificar su inserción en el campo de la poesía épica. Ulises de Itaca presumiblemente es una figura histórica en su origen, mas nada de cuanto le acontece en la *Odisea* puede considerarse, en rigor, como hecho histórico. Los episodios en los que se ve envuelto hubieran sido igualmente emocionantes e interesantes con independencia de quién fuera el protagonista, príncipe o campesino. Eso es la esencia de un cuento popular, que se divulga porque es un buen relato, quienquiera que sea el protagonista, y que se vincula con caracteres diferentes y en diferentes épocas. Una de las conclusiones más convincentes de la investigación homérica es que se ha endosado a Ulises un conjunto de aventuras marinas procedente de la leyenda de los Argonautas. En un caso el propio poeta indica que conoce la conexión del relato con ellos. Difícilmente podemos eludir la conclusión de que él o uno de sus inmediatos predecesores realizó este endoso muy conscientemente, como un deliberado recurso para añadir al número de proezas de Ulises. Otras hazañas se encuentran bien testimoniadas en el folklore europeo y asiático, o contienen motivos referidos a ellas; algunos no tienen especial vinculación con el mar; bastantes exigen una reunión de hombres, otras un solo hombre, y por consiguiente la narración ha de adaptarse a estas características. Incluso el relato de los pretendientes de Penélope, que parece firmemente enraizado en el mundo real, ha de ser considerado fabuloso según un razonamiento ponderado; de nuevo hay aquí paralelos muy difundidos en el folklore, siendo los más precisos los de los pueblos turcos de la región de Altai, poco influidos probablemente por la *Odisea*. El relato exige que Ulises, quien no se encuentra entre quienes utilizan el arco en la

Ilíada, sea un excelente arquero —un arquero que deja su arco en casa cuando va a la guerra; y aunque más de la mitad de la *Odisea* tiene que ver con los pretendientes, hay uno o dos pasajes sugiriendo que, una vez que Ulises haya superado las dificultades del viaje a Itaca, hallará su casa en sosiego y terminarán sus aventuras.

Las inconsecuencias son características del poema que sólo tienden a ser consistentes entre sí en un modo que sugiere la existencia de versiones anteriores sumergidas. Parece como si el poeta fuese un hombre ingenioso, capaz de alterar su narración radicalmente entre uno y otro recital, y en el curso de la producción por escrito del poema, sin cubrir nunca las huellas; pero parece también que el poema ha sufrido más que la *Ilíada* de revisiones posteriores del texto escrito y que afectan principalmente a la finalización del poema y a algunos otros pasajes. Es poco probable que los especialistas se pongan de acuerdo en los detalles, pero muchos de ellos han llegado a conclusiones similares.

El relato es de mayor duración espaciotemporal que el de la *Ilíada*, pero el poeta le da una estructura consistente al plantear los diez años de correrías en forma de narración en primera persona en boca de Ulises, concentrando así su propia narración en unas pocas semanas, y por el magistral uso de la técnica del entrelazado, de suerte que tenemos una clara pintura de la acción al avanzar simultáneamente en regiones diferentes del mundo. Tres son los grandes argumentos, al final todos entrelazados: Ulises en el mar, los pretendientes de Itaca y el viaje de Telémaco en busca de nuevas sobre su padre. Las visitas de Telémaco a Pilos y Esparta nos permiten saber del regreso de otros héroes de Troya y así conocer el retorno de Ulises en un contexto más amplio que al comienzo del poema. Hay repetidas menciones a la heroica gesta de Orestes, que vengó a su padre Agamenón matando al amante de su madre y mostrándose así como el modelo que Telémaco ha de seguir; incluso varios pasajes podrían sugerir que en algún momento el poeta pensaba que Telémaco habría de matar a los pretendientes justo antes del retorno de su padre. Si así fuera, veríamos de nuevo cuán presto estaba el poeta a tomar en préstamo temas de otras narraciones y a modificar sus planes iniciales.

Su interés por las gentes sencillas es diferente del del poeta de la *Ilíada*. Le interesa más el grado de sensibilidad, bondad o necedad y maldad que tienen que la variedad e intensidad de sus sentimientos. El poema trata del triunfo del bien y del castigo de la maldad; al poeta le interesa la moralidad pues así se comportan

sus dioses. No limita su observación a los héroes ya que la servidumbre de importantes casas desempeña un relevante papel y no se percibe la confusión aristocrática entre la clase social y la calidad humana del personaje que hallamos en algunos otros poemas arcaicos griegos (si bien es cierto que la fiel nodriza y el porquero son de alta cuna). Está claro que pasamos largo tiempo en los humildes alrededores de la cabaña del porquero y la imaginación del poeta parece detenerse allí tanto como en el viñedo de Laertes o en el palacio.

Tiene un profundo sentido de la topografía y el oportuno talento para describir los edificios, como la mansión y la ciudad de Alcínoo, y además el paisaje natural. El aprecio de los griegos por la naturaleza, en los períodos arcaico y clásico a veces lo subestimamos, acaso porque no dejaron poemas o ensayos sobre el particular. La literatura griega es predominantemente antropocéntrica. Sin embargo hay muchos pasajes que testimonian su conciencia de la belleza natural y en ninguna otra parte mejor que en la *Odisea*. Por ejemplo cuando Hermes es enviado a la isla de Calypso al objeto de decirle que deje que Ulises prosiga su camino: el convencionalismo para los viajes de los mensajeros ordena que el poeta diga que llegó el dios a su cueva, donde le halló, y qué estaba haciendo. Pues bien, nuestro poeta inserta en esta ocasión diez líneas (v. 63-72) en las que describe el paisaje natural enlazándolo a la narración con la detención de Hermes ante él y su admirada contemplación antes de comunicar el mensaje.

Una de las características del poeta es la elegante modificación de los procedimientos acostumbrados. Un ejemplo más puede bastar. En vez de que Menelao o Helena pregunten a Telémaco quién es, lo que es usual con los huéspedes, Helena comunica a su esposo la presunción de que es el hijo de Ulises (tanto es su parecido) a lo que Menelao responde que hay razón para pensar así, confirmándolo el compañero de viaje de Telémaco (v. 137 y ss.). Aunque no exactamente como en la vida real, los participantes en este vivo y ágil diálogo parecen personajes extraordinariamente naturales que han adaptado el lenguaje épico a sus propósitos coloquiales.

Por desdicha la fluidez del poeta de la *Odisea* no siempre es efectiva. Tras la acción desarrollada en la primera parte del poema, la segunda parece desproporcionadamente extensa para la suma de acontecimientos que contiene, principalmente los cantos XIV-XX. Ordenan las normas de la épica que la acción debiera ir

arropada con el diálogo, mas en estos cantos hay un exceso de él que no se encuentra orgánicamente relacionado con la acción, quizá, como se ha sugerido, el poeta está afanándose por conseguir amplitud por su propia cuenta. Es muy probable que conociese la *Ilíada* y hubiese querido emular su magnitud, pero el modo de incrementar la longitud del poema es muy diferente; se contenta con explayarse en situaciones estéticas de todo tipo y especialmente en intrascendentes relatos que mutuamente se cuentan los hombres, situación en la que más cómodo se encuentra el poeta. El éxito, los honorables bardos retratados en la *Odisea*, Femio y Demódoco, reflejan su propio ideal.

IV

Uno de los cantos de Demódoco es un relato en torno a los dioses, no a los héroes: el divertido cuento del adulterio de Ares con Afrodita y cómo su esposo Hefesto les tendió una trampa especialmente preparada y les sorprendió. Cuentos de este tipo, y mitos más solemnes en torno a los dioses, se relataban en estilo épico en poemas de algunos cientos de versos, con frecuencia a modo de introducción a un poema heroico. Acostumbraba el rapsoda a comenzar su recital con una invocación a una divinidad; podía ser una breve invocación, de sólo unos pocos versos, o tener mayor extensión con un núcleo narrativo. Los denominados Himnos Homéricos son una colección de unos treinta preludios como los aquí descritos y adscritos colectivamente a Homero pero de hecho compuestos en diferentes partes de Grecia y en fechas también diferentes, que van probablemente desde la segunda mitad del siglo VII hasta la primera mitad del V. Son himnos en los que se celebra a los dioses, incluyendo con frecuencia descripciones de sus actividades y poderes característicos, para finalizar generalmente con una salutación directa. El nombre más antiguo por el que se les conoce es, sin embargo, el de *prooimion* que quiere decir «lo que precede a *hoimē*, el tema principal», haciendo alusión a su función introductora. Generalmente terminan con una fórmula de transición del siguiente tenor:

> Adiós, diosa, reina de Chipre:
> tras haber sido tú mi comienzo
> pasaré a otro canto.
>
> (*Himno* V, 292-293).

Algunos poetas suplican éxito y prosperidad o que puedan ofrecer excelentes recitales; uno impreca «la victoria en este concurso» (VI.19).

El más hermoso de los himnos más largos, el más próximo al estilo de Homero y probablemente el más antiguo es el *Himno de Afrodita* que nos cuenta la historia de la seducción del troyano Anquises por la diosa. La criatura a la que dará nacimiento, Eneas, está descrita (al igual que en la *Ilíada*) como el antepasado de una dinastía que reinaría en Troya en generaciones posteriores, tras el saco de la ciudad por los griegos, para continuar indefinidamente. Presumiblemente se esté refiriendo al asentamiento eolio en Troya, Ilion, que se fecha un poco antes del 700 a. C.; la casa reinante pretendía descender, naturalmente, de Eneas y el mito de Afrodita y Anquises hubo de haber tenido, por ello, especial importancia para los eolios de Troya; muy bien pudo haber sido compuesto el himno para halagar sus oídos. Los himnos a Deméter y Apolo están vinculados, igualmente, a intereses locales. El himno a Deméter es el mito fundacional de los Misterios Eleusinos, aquellas ceremonias cada día más populares que anualmente se celebraban en Eleusis y que prometían al iniciado un sino dichoso tras la muerte. El himno a Apolo es resultado de la fusión de dos himnos distintos, ambos del VI probablemente. Uno hace referencia al nacimiento de Apolo en la isla de Delos y fue compuesto para un festival de dicha ciudad. (El poeta nos dice que procede de la isla de Quíos y que es ciego, lo que sin duda subraya la tardía creencia de que Homero era ciego.) El otro se centra en Delfos y nos cuenta cómo Apolo fue el primero en llegar, estableciendo allí su templo y sacerdocio. Podemos asegurar con certeza que fue compuesto en Delfos o al menos para que se recitase en Delfos. El *Himno a Hermes* no tiene tan clara conexión local. Casi con certeza es el más reciente, de los himnos largos al menos, pero su tema, las divertidas travesuras de Hermes niño, descubre una huella similar al canto de Afrodita y Ares de Demódoco. Entre los himnos más breves destacan por su especial interés los de Dioniso (VII) y Pan (XIX).

V

La poesía «homérica» que hasta ahora hemos venido considerando comprende poemas narrativos heroicos y piezas que los

introducían; pero además existió una poesía con el mismo lenguaje y metro, el hexámetro, que no pertenece a tal género literario y que se asocia preferentemente a Hesíodo. Partes de ella eran narraciones pero diferían de la épica homérica en que su objetivo no era el relato entretenido o conmovedor de un cuento específico sino abarcar y sistematizar todo un campo de la tradición, como por ejemplo las genealogías de los héroes y heroínas de las diversas partes de Grecia, todos ellos común descendencia de Hellēn, el mítico epónimo del pueblo heleno. Otros poemas «hesiódicos» eran didácticos, abarcando todo tipo de instrucción moral y práctica.

Poseemos dos obras genuinas de Hesíodo, una y otra pertenecientes a las categorías mencionadas. Resulta arriesgado asegurar la paternidad de algunos otros poemas que la Antigüedad le atribuyó. En ambas obras nos dice algo sobre sí mismo y por consiguiente es una figura mucho más real que Homero, cuyos datos personales básicos fueron objeto de discusión desde tiempos muy antiguos. Hesíodo vivió en Ascra, una aldea de las tierras altas de Beocia, y su padre fue un emigrante procedente de la eolia Cumas, al otro lado del Egeo, donde se dedicó al tráfico marítimo sin mayor provecho. En el primero de sus poemas, la *Teogonía*, Hesíodo pretende que, mientras apacentaba un rebaño de ovejas a los pies del Monte Helicón, oyó cómo las Musas le hablaban, le entregaban una vara de laurel, le dotaban con el don de la poesía y le decían que cantara a la familia de los dioses. La *Teogonía* es el cumplimiento de aquel mandato; su objetivo es el origen y genealogías de los dioses así como los acontecimientos que condujeron al establecimiento del orden de cosas en sus propios días. No sólo incluye entre los dioses las convencionales figuras de culto sino también las divinizadas masas mundiales como el Mar, el Cielo, las Montañas, etc., y entidades abstractas de permanente significación en la vida humana cuyas conexiones expresa con destreza la forma genealógica:

Por su parte la maldita Eris parió a la dolorosa Fatiga,
al Olvido, al Hambre y los Dolores que causan llanto,
a los Combates, Guerras, Matanzas, Masacres,
Odios, Mentiras, Discursos, Ambigüedades,
al Desorden y la Destrucción, compañeros inseparables,
y al Juramento, el que más dolores proporciona a los hombres de la tierra
siempre que alguno perjura voluntariamente.

(Hesíodo, *Teogonía*, 226-232).

Las geneologías, que abarcan unos trescientos nombres, están entrelazadas con pasajes narrativos algo menos fluidos, principalmente los que tratan de la sucesión de reyes en el cielo: la castración de Urano por Cronos y el derrocamiento de Cronos y los Titanes por Zeus y los dioses olímpicos. El pasaje en el que Hesíodo habla de su iniciación poética se encuentra en un himno introductorio a las Musas análogo a un himno homérico.

Los *Trabajos y Días* bien pudiera titularse con mayor justicia «La Sabiduría de Hesíodo». Es un poema didáctico-moral de contenido mixto y formalmente dirigido al extraviado hermano del poeta, Perses, y a los dinastas locales que favorecieron a Perses inmerecidamente, pero destinado a la edificación del público en general. En la primera parte se exhorta a los destinatarios a actuar en justicia, y a Perses para que se gane su pan. En la segunda parte desaparecen los dinastas; en lo que a Perses se refiere, se presume que acepta el consejo de la primera parte y le instruye sobre cómo llevar la hacienda y en el arte de navegar, en caso de que desease vender sus productos sobrantes en otra parte. Hay otro tipo de material que no encaja en este plan general: normas de conducta en diversos contextos sociales, interesantes tabúes religiosos, días del mes que son propicios o desfavorables para diferentes propósitos. Como deja entrever en su poema, parece como si Hesíodo lo hubiese concebido como un compendio general de consejos útiles. Incluso Perses desaparece mucho antes del final.

Muchos de los preceptos de Hesíodo deben ser tradicionales. En ocasiones se suceden densos, y rápidos, cabalgando en su mente:

No te hagas rico por malos medios; las malas ganancias son como calamidades.
Aprecia al amigo y acude a quien acuda a ti;
da al que te dé y no des al que no te dé.
A quien da cualquiera da, y a quien no da nadie da.
El regalo es bueno, pero la rapiña es mala y dispensadora de muerte;
pues el hombre que de buen grado, aunque sea mucho, da,
disfruta con su regalo y se alegra en su corazón;
pero el que roba a su antojo obedeciendo a su falta de escrúpulos, lo robado,
aunque sea poco, le amarga el corazón;
pues si añades poco sobre poco
y haces esto con frecuencia, lo poco al punto se convertirá en mucho.

(Hesíodo, *Trabajos y Días*, 352-362).

Pero posee una variedad de medios expresivos: la reconvención, advertencias de la cólera divina, la fábula animal, los mitos que explican por qué el mundo es como es. Hay un pasaje descriptivo preciso, aunque rebuscado, sobre los efectos del invierno en la tierra y en sus criaturas. Con frecuencia la poesía de Hesíodo alcanza niveles memorables si bien más por las precisas imágenes visuales y por las mordaces formulaciones que pueden no serle originales que por la fuerza sostenida o por su belleza. Con todo los *Trabajos y Días* en particular es un fascinante documento de un estrato de la vida y pensamiento arcaicos.

A medida que se ha incrementado en el presente siglo el conocimiento de las literaturas del Próximo Oriente (en especial la sumero-acadia y la hitita), mucho más nos damos cuenta de que Hesíodo, por encima de otros poetas griegos arcaicos, depende en gran medida —aunque indirectamente— de fuentes orientales. El mito de la Sucesión en la *Teogonía* tiene precisas similitudes con mitos babilonios y hurritas e incuestionablemente está relacionado con ellos de algún modo, así como hay razón para pensar que el mito de las cinco razas de hombres en los *Trabajos y Días* —la raza de oro, la de plata, etc.— y la doctrina de los días del mes propicios y desfavorables son igualmente orientales, quizá de procedencia mesopotámica; en su conjunto el poema tiene sus paralelos más cercanos en las tradiciones egipcias, semitas y sumerias de la poesía sapiencial con una tradición continuada desde el 2.500 a.C. hasta los primeros siglos de nuestra era. Además, una abundante documentación arqueológica testimonia la creciente influencia oriental en la cultura griega a lo largo del siglo VIII a. C., hacia cuyos finales Hesíodo vivió, y cualesquiera que fuesen los cauces por los cuales llegara el poeta parece haber estado en inmejorable situación para beneficiarse de ella.

Se ha dicho a veces que la poesía hesiódica fue característica de Beocia o de Grecia continental (simplemente porque allí vivió Hesíodo) y la poesía homérica de Jonia. De hecho nada autoriza a pensar que ambos tipos de poesía no circulasen por la mayor parte de Grecia. Lo que sí es cierto es que el lenguaje y el estilo épicos alcanzaron su forma definitiva en el área jonia que se extiende desde Atenas y Eubea, en el oeste, a través de las islas del Egeo central hasta las costas de Asia Menor. En el transcurso del siglo VIII esta brillante tradición jonia fue mucho más ampliamente conocida despertando en los griegos del continente nuevo interés y curiosidad por las glorias del pasado heroico; los anti-

guos enterramientos comenzaron a ser nuevamente objeto de veneración, se les atribuyó tales o cuales héroes legendarios a quienes se les ofrendaban presentes; vestigios de construcciones de la Edad del Bronce se convirtieron en emplazamientos de nuevos santuarios; las escenas heroicas pasaron al arte, y poetas del continente como Hesíodo comenzaron a componer en hexámetros a la manera jonia y en el dialecto épico jonio predominantemente. Es razonable suponer que Hesíodo utilizara esta forma para un poema genealógico y para un poema sapiencial, ya que tales poemas existían en la tradición jonia.

VI

Qué lugar ocupa Homero en esa tradición es objeto de controversia. Adscribir la expansión de la épica del siglo VIII a su influencia personal, como algunos han sostenido, es decir demasiado. La *Ilíada* y la *Odisea* —los colosales poemas escritos que son objeto de consideración— presuponen una familiaridad con la escritura que no se puede afirmar sin más para tan tempranas fechas. El autor de este capítulo siempre ha sostenido que pertenecen al siglo VII. No hay sólidos testimonios de la existencia y fama de la *Ilíada* hasta el último cuarto de ese siglo y menos sólidos aún para la *Odisea*.

Cien años después Homero y Hesíodo son los dos grandes nombres de la poesía en hexámetros. En Atenas se decidió que cada cuatro años, en el festival de las Grandes Panateneas, conjuntos de rapsodas recitasen por completo la *Ilíada* y la *Odisea* durante varios días, datando posiblemente de esta época la división de cada uno de los poemas en veinticuatro «rapsodias», esto es, recitales. Recitaciones parciales eran una experiencia cotidiana. En Homero —en el sentido de esos dos poemas— se basó la educación; fue durante toda la Antigüedad el autor griego más influyente y leído, mencionado simplemente como «el Poeta» y se le reconoció, por su carácter insuperable, como el gran manantial del que procedieron todos los regatos.

3
EL RESTO DE LA POESÍA ARCAICA

I

El resto de la poesía griega arcaica hasta el 500 a.C. aproximadamente se agrupa a veces de manera imprecisa como «lírica», lo que es desafortunado porque implica que dicha poesía tenía una unidad de la que carecía y porque el término «lírico» tiene connotaciones que en su mayor parte no son apropiadas. En un contexto antiguo se refiere propiamente a la poesía cantada con acompañamiento de la lira, pero al menos los rapsodas que recitaban poesía épica se acompañaban a veces de la lira mientras que mucha poesía de segundo orden a la que pasaremos revista en este capítulo o bien carecía de acompañamiento o bien se acompañaba de caramillos. No sabemos cómo se ejecutaba.

Es preferible (aunque en absoluto completamente satisfactorio) dividirla en poesía melia, poesía yámbica, elegía y epigrama. La poesía melia quiere decir canto simplemente, bien solo o coral, y naturalmente cubre un campo muy amplio. La poesía yámbica, que se asemeja a una categoría métrica, de hecho incluye más de un tipo de verso asociado con el *iambos*, un modo especial de entretenimiento. La elegía es meramente una categoría métrica que comprende versos compuestos en pareados elegíacos; en absoluto hay que asociarla al sentido lastimero que el término tiene en el contexto de la literatura caste-

llana*. El epigrama en este período es otra cosa: no está pensado para recitarse sino para ser escrito sobre un objeto físico a modo de marbete. Sólo más tarde, cuando la inscripción en verso es objeto de imitación literaria, se convierte en un apartado de la literatura.

Mucho de esta poesía nos ha llegado en estado fragmentario: citas en autores tardíos y restos de antiguas copias en papiro exhumados en Egipto. Son escasos los poemas completos anteriores a Píndaro, en el siglo V, pero se nos conserva lo suficiente como para que podamos trazar las principales líneas de su desarrollo y apreciar las cualidades de los principales poetas, así como la justificación de la reputación de que gozaron. Lo bastante para deleitarnos y atormentarnos. La continua publicación de fragmentos de papiros sigue añadiendo material para nuestro conocimiento de esta área.

Dado que los manuales de literatura griega tratan muy a menudo la épica y la «lírica» como fases sucesivas de su desarrollo, de nuevo hemos de recalcar que la fecha de la primera aparición por escrito no es guía digna de crédito para fechar su origen. Por mucho que la poesía épica sea antigua, el canto lo es aún más. Desde tiempos inmemoriales los hombres cantaron mientras cosechaban, las mujeres mientras trituraban el grano, los niños en sus juegos, los coros en los festivales. El propio Homero se refiere al canto de los peanes para propiciar a Apolo en momentos de peligro, a cantos de recolección y lamentos fúnebres; Circe canta mientras teje. El estudio de la métrica comparada ha puesto de manifiesto que las formas más antiguas del verso griego se hallan en la poesía melia y no en la épica —formas relacionadas con razón con las primitivas en verso indias, eslavas y de otros pueblos indoeuropeos y así retrocediendo en una continuada tradición hasta tiempos remotos en los que estos pueblos estaban juntos. Por su parte la épica siguió componiéndose en el estilo tradicional hasta el siglo V, esto es, durante doscientos años más, después que comenzaran a escribirse la poesía melia y otros géneros poéticos.

Cuando esta poesía aparece ya se han desarrollado tradiciones regionales que difieren entre sí por su métrica, dialecto y probablemente por su estilo musical. Pero del mismo modo que la épica se extendió más allá del área jonia donde alcanzó su perfec-

* «English» en el original. *(N. del T.)*

ción, así, tempranamente, otros estilos regionales desbordaron los lindes locales y fueron objeto de general imitación. Se habían desarrollado demasiado distantes entre sí como para permitir una completa fusión y retuvieron elementos de sus independientes identidades, especialmente en lo que respecta al dialecto. Por ejemplo, la elegía acompañaba a la épica en la tradición jonia y en el transcurso de la historia se compuso normalmente en un dialecto jonio que la diferenciaba, cualquiera que fuese el origen del poeta. De modo similar la poesía a la manera doria la componen poetas jonios y atenienses en un dialecto dorio que la diferencia. El dialecto en el que escribían las obras literarias griegas dependía más del género al que pertenecían que del lugar de origen del autor. Los dialectos literarios rara vez eran idénticos a los dialectos hablados: estaban sujetos a influencias varias tales como las costumbres del lenguaje propias del escritor y de todos sus predecesores en el género y de los arcaísmos tomados del lenguaje épico.

También variaba el grado en el que el lenguaje poético se apartaba del lenguaje coloquial según el género al que perteneciera. Los principales rasgos que lo distinguían antes del 500 a.C. eran la utilización de términos y formas gramaticales desusadas, la libertad para añadir adjetivos y adverbios ornamentales y la eliminación de términos considerados poco elegantes o burdos; rasgos que son más evidentes en la épica. Le siguen en orden de importancia la poesía melia y la elegía y en último lugar el verso yámbico hablado, algunos de los cuales se aproximan al nivel coloquial. Lo que no es característico de la poesía en este período es cualquier innovación u originalidad de expresión forzada. Por supuesto, el uso de frases hechas tomadas de otros es un elemento casi consustancial para un estilo poético convincente. El esfuerzo del poeta no se dirige a traspasar los límites del arte sino a organizar sus pensamientos y sentimientos mediante una persuasiva presentación; la forma poética en la que los expresa es algo dado, una especie de recipiente familiar y confortable. A veces alcanza originalidad espontáneamente pero no se afana en exceso por conseguirla; así resulta que esta poesía es, en consecuencia, clara y sencilla. Cuando es oscura generalmente ocurre que desconocemos algo bien conocido, por otra parte, por el auditorio de sus días y no que el poeta fracasara en su intento de expresarse de un modo natural.

En nuestra cultura el verso escrito para una composición musi-

cal raramente nos satisface cuando simplemente lo leemos. La mejor poesía hemos de buscarla en otra parte. En la antigua Grecia la situación era muy diferente; la melodía no se consideraba como subsidiaria. Mucha de la más delicada, profunda y difícil poesía estaba pensada para ser cantada. De la música sólo tenemos los ritmos reflejados en los precisos y con frecuencia complejos metros del verso que se repiten de estrofa en estrofa o en el modelo triádico de estrofa, antistrofa y épodo, es decir, dos estrofas con la misma melodía y la tercera con melodía diferente, y así se repite el modelo AABAABAAB... En el canto coral se contemplaba con frecuencia un aspecto más en la ejecución: la danza. Un coro presupone una ocasión ceremonial precisa y un considerable auditorio; puede tratarse de un festival periódico con vinculaciones religiosas, de algún acontecimiento especial, una súplica a los dioses en ocasiones coyunturales, unas nupcias o unas exequias fúnebres, o una celebración de victorias militares o atléticas. Cuando la danza formaba parte del espectáculo normalmente la ejecutaban los cantantes; así, en el recitado de algunos textos no debemos perder de vista que son sólo parte de un todo. Hemos de intentar suplir con la imaginación la música, la danza y la atmósfera del momento.

II

Hubo un poeta arcaico a quien los antiguos consideraron digno de figurar junto a Homero y Hesíodo a pesar de lo mucho que su obra provocaba sus sensibilidades. Tal fue Arquíloco, quien vivió en torno al 650 a. C. Nacido en Paros, isla del Egeo central, pasó parte de su vida en Tasos, colonia paria en la costa tracia. Su poesía, elegíaca y yámbica, trata del mundo en que vive, habla de las reacciones que los acontecimientos contemporáneos, públicos y privados, le provocan: política, guerra, naufragios y asuntos personales. Hay en ella una extensa variedad de tonos que van de lo grave a lo desenfadado, de la zumbona amenidad a la amargura. Creía en el tradicional mandato de amar a los amigos y odiar a los enemigos y parece que se granjeó muchos de los últimos; incluso se ufanaba de su habilidad para devolver maldad por maldad, pero era capaz de enfrentar la adversidad con dignidad.

Corazón, corazón, si te turban pesares invencibles,
¡arriba!, resístele al contrario ofreciéndole el pecho de frente y
al ardid del enemigo oponte con firmeza. Y si sales vencedor,
disimula, corazón, no te ufanes ni, de salir vencido, te envilezcas
[llorando en casa.
No le dejes que importen demasiado a tu dicha en los éxitos, tu
[pena en los fracasos.
Comprende que en la vida impera la alternancia.

(Arquíloco, fr. 128).

En un tono más jocoso censura a un amigo que se llega a una reunión sin haber sido invitado, que no participa y bebe, en cambio, en exceso, o bien ordena a la Musa para que «cante a Glauco, el que cuida con arte de sus rizos», o bien se burla de sí mismo al abandonar su escudo en el campo de batalla por salvar su vida («¡Al diablo con él! Ya me proporcionaré otro tan bueno»). Esta última pieza fue célebre en la Antigüedad y a veces ha sido esgrimida como señal de reacción contra los valores homéricos. En realidad Arquíloco estaba hablando simplemente como un soldado más que conocía la realidad de la guerra; en absoluto estaba atacando ideal alguno o proponiendo el suyo.

No siempre está hablando de sí mismo cuando así lo aparenta, pues conocemos dos poemas suyos que comienzan con alocuciones en boca de otros sin indicación alguna del hecho; hay que precaverse, pues, de ello cuando se trata del género poético del *iambos*. Arquíloco es uno más entre tantos poetas jonios que compusieron entretenidos monólogos y cantos antiguamente clasificados como *iamboi* (el metro yámbico recibe de ellos su nombre) y aparentemente destinados para determinados y regocijados carnavales asociados con Deméter y Dioniso. Paros era uno de los principales centros culturales de Deméter. En estas ocasiones eran tradicionales las chanzas cómicas y una cierta dosis de obscenidad, y la franca sexualidad, la invectiva y otras vulgaridades que sólo hallamos en los poetas yámbicos, reflejan evidentemente los especiales convencionalismos del festival o de los festivales para los que iban destinados. Especialmente hallamos fragmentos narrativos con extravagancias sexuales en primera persona, relatos de conductas licenciosas en las que el narrador aparece como participante. Si el convencionalismo las exigía, ciertamente no tienen por qué haber ocurrido y sí en cambio tienen un aire fantástico. Es concebible que los poetas las presentasen a guisa de repertorio de caracteres y no como algo que les hubiese acontecido.

Arquíloco arremete una y otra vez contra cierto Licambes en sus *iamboi*, quien (según una tradición posterior) había prometido su hija Neóbula al poeta para más tarde romper el compromiso. El poeta proclama que mantuvo relaciones ilícitas con ambas hijas de Licambes y las describe con detalles tan sensacionalistas que su familia (así al menos dice la leyenda), avergonzada, se ahorcó. Un papiro publicado recientemente, la pieza más extensa de las conservadas de Arquíloco, nos cuenta un encuentro entre él y la hermana menor de Neóbula en una solitaria pradera. La mayor parte lo dedica a cantarnos lo que mutuamente se dicen —él persuadiéndola para que yazca con él, ella intentando desviar su interés hacia Neóbula a la que él rechaza como marchita y libertina. Al final describe cómo la tiende tiernamente entre las flores, extiende su manto sobre ellas, acaricia sus pechos para satisfacer finalmente su deseo realizando el coitus interruptus según le había prometido. Se trata de un poema intensamente vívido y lleno de sentimientos. Aunque explícita, la descripción del acto sexual no resulta grosera pues utiliza metáforas evitando así los términos precisos: «No receles de que nos deslicemos cabe el muro y los portones pues descabalgaré en los herbosos prados»; «Descargué todo mi [cálido] (?) vigor». Esta delicadeza verbal se debe a la naturaleza melia de la pieza y no se extiende a los fragmentos de *iamboi* en versos hablados.

Podemos considerar a otro yambógrafo del siglo VII, Semónides de Amorgos (que no hay que confundir con el posterior poeta melio Simónides) como autor de narraciones de este carácter pero los dos fragmentos conservados de cierta extensión son mucho más decentes. El más importante es el denominado «Sátira de las mujeres», 118 versos que casi constituyen un poema completo. Propone que las diferentes clases de mujeres proceden de animales diferentes y de ellos derivan sus cualidades. Por ejemplo, en casa de la mujer-cochina todo es mugre por los suelos y ella, sucia y con la ropa emporcada, se encuentra sentada y cebándose en su grasa entre inmundicias. En el conjunto de la serie sólo la mujer-abeja es digna de total alabanza; las demás raramente tienen una buena cualidad. Concluye Semónides diciendo que las mujeres son la cosa más mala que hizo Zeus. Este grosero y poco gracioso poema en el que cada mujer está formada mecánicamente con los rasgos de su animal, pretendía entretener a un auditorio masculino que, en general, compartía la actitud del poeta hacia el sexo femenino. Un siglo más tarde Hiponacte escri-

bió que «dos días en la vida de una mujer son los más placenteros: cuando uno se casa con ella y cuando se la entierra».

Los fragmentos de los *iamboi* de Hiponacte se caracterizan por su picaresca vulgaridad expresiva y sustancial que enmascara una considerable pericia y sofisticación poética. Asume el papel de bufón chabacano y ladrón:

> Hermes, querido Hermes, hijo de Maya, nacido en Cilena,
> imploro tu ayuda, pues tengo un frío terrible
> y me castañetean los dientes...
> Da a Hiponacte un manto, una túnica persa,
> unas sandalias, unas zapatillas
> y sesenta estáteres de oro del otro muro...
> Aún no me diste un grueso manto,
> medicina del frío en el invierno,
> ni cubriste mis pies con unas calientes zapatillas
> a fin de que no me salgan sabañones.
>
> (Hiponacte, frags. 32, 34).

La combinación de la forma solemne y el banal contenido es deliberadamente cómica, tanto como en el soneto de Belloc «Tuviera yo 300.000 libras». Tal la utilización por Hiponacte de palabras compuestas grotescas: «Baboso y deslenguado Mimnes», «quien hace guarrerías durante la comida». Sus aventuras sexuales que nos narra son sórdidas y ridículas. En un papiro fragmentado una bruja le trata de impotencia, utilizando una mezcla de ensalmos, estimulantes anales y azotes, con dudosos resultados:

> ...y habló en lidio: «ea, deprisa,
> en la lengua... de los pederastas
> [métele un cerrojo] en el trasero».
> Y con una rama me golpeó mis partes [como a un fármaco
> sujeto] en una horca. Así sufría
> una doble tortura, pues la rama
> me arañaba al golpearme desde arriba,
> y él... chorreando inmundicia (¿me asfixiaba?)
> Olía el trasero; más de cincuenta escarabajos
> llegaron al olor cantando.
> Uno de entre ellos, lanzándose... echaron abajo; otros se afilaban los dientes,
> y otros aún rompieron las puertas del de Pigela... el ano como un vecino.
>
> (Hiponacte, fr. 92)

III

Del *iambos* pasamos a una forma poética jonia más decorosa, la elegía. Los otros dos poetas elegíacos de la generación de Arquíloco, Calino de Efeso y Tirteo de Esparta, aunque vivieron en

puntos opuestos del Egeo escribieron una poesía notablemente similar exhortando ambos a sus conciudadanos a alcanzar la gloria en defensa de su ciudad. El auditorio de Calino no parece dispuesto a la guerra, disfrutando quizá de sus tertulias; Tirteo, por el contrario, se dirige a hombres prestos para el combate. La idea de un ejército, preparado para la lucha, que se detiene por un momento para escuchar a un poeta puede extrañarnos, pero tenemos testimonios de que en el siglo IV a. C., cuando Tirteo era un clásico consagrado, los espartanos en edad militar eran reunidos ante las dependencias del rey para escuchar recitales de su obra. Parece que fue algo así como un poeta oficial, un partidario de los dos reyes espartanos. Cuando la discordia civil amenazó la autoridad de los reyes y la del Consejo de los Ancianos, Tirteo compuso un poema propagandístico conocido por escritores posteriores, como *Eunomía*, «Ley y Orden», en el que llamaba a la obediencia a los reyes y a que cesara la disensión.

El uso de la elegía para despertar el entusiasmo y el coraje marcial continuó hasta fines del siglo VII y lo encontramos en Mimnermo de Esmirna y Solón de Atenas. A estos poetas, sin embargo, se les recuerda por otras cosas. Mimnermo fue famoso por su poesía que celebraba las satisfacciones del amor y de la juventud. Aunque se nos han perdido las partes más personales conservamos, en cambio, unos pocos y preciosos extractos que contienen reflexiones generales al respecto. He aquí uno de los más largos:

> ¿Y qué vida, y qué goce, quitando a Afrodita de oro?
> Morirme quisiera, cuando no importen ya más
> los amores ocultos, los dulces obsequios, la cama,
> cuanto de amable tiene la flor de la edad
> para hombre y mujer; pues tan pronto llega la triste
> vejez, que hace al hombre feo y malo a la par,
> sin cesar le consumen el alma los viles cuidados,
> ya no se alegra mirando a los rayos del sol,
> los muchachos le odian, lo vejan también las mujeres;
> tan terrible dispuso Dios la vejez.
>
> (Mimnermo, fr. 1)

El sol es un tema favorito de la poesía de Mimnermo, casi una obsesión. Tal es el contraste entre la fugaz alegría de la juventud y los horrores de la vejez, peor que la propia muerte.

A Solón lo conocemos sobre todo como estadista, y parte de su poesía es política. Pero sus elegías también nos permiten conside-

rar un aspecto más personal. Compartió el hedonismo de Mimnermo y dejó dicho que el bienestar, la posesión de un hermoso joven o una mujer, tan riqueza es como la posesión de oro, plata y haciendas que nadie puede llevar consigo cuando muere, del mismo modo que no se puede sobornar a la enfermedad, la vejez o la muerte, y criticó a Mimnermo por haber alabado una muerte sin dolor a los sesenta años diciéndole que debía sustituirla por «ochenta». Esta es la primera vez que un autor griego explícitamente se dirige a otro.

La poesía política de Solón fue fuente principal para historiadores posteriores y nuestro conocimiento de sus logros como estadista está basado en última instancia en ella; corremos, por consiguiente, un riesgo si consideramos, sin más, sus propias valoraciones. Al igual que Tirteo, habla a sus conciudadanos de la importancia de la ley y el orden previniéndoles de los demagogos. Tras habérsele dado especiales poderes legislativos defiende sus acciones contra sus críticos en ritmo y retórica yámbica encendida de orgullo y rectitud.

> Pídase, acerca de eso, testimonio en el juicio del tiempo,
> a la suprema madre de los olímpicos divinos,
> la oscura tierra, de quien arranqué los linderos hincados dondequiera,
> y, siendo antes esclava, ahora es libre.
> Y a Atenas, a la patria que les dieran los dioses,
> del exilio hice volver a mucho esclavizado sin razón,
> o con razón, y a otros que un apremio urgente
> hizo escapar y ya no hablaban el ático, de tanto andar vagando;
> y al que estaba aquí mismo en vergonzosa servidumbre,
> y temblaba viendo al amo de mal humor, le di la libertad.
> Y esto lo conseguí por imponerme trabando la justicia
> con la fuerza, y acabé como había prometido.
> Y escribí leyes donde acomodaba, lo mismo para el vil
> que para el noble, justicia recta para cada uno.
>
> (Solón, fr. 36,3-20)

Solón es uno de los poetas elegíacos más enérgicos e imaginativos. Vívidas metáforas y símiles brotan rápidamente de su pensamiento. Dice que la obediencia a la ley «pule asperezas, modera la hartura, disipa el abuso, marchita los brotes nacientes de la venganza»*. El castigo de Zeus cae sobre los malvados como viento repentino que arrastra las nubes y despeja de nuevo el cielo.

* Trad. de Ferraté. (*N. del T.*)

El más extenso repertorio de poesía elegíaca arcaica que se nos ha conservado es una colección de poemas y extractos, unos 1.400 versos en total, bajo el nombre de Teognis de Mégara. En realidad Teognis es sólo uno de los muchos poetas presentes en la colección. Hay trocitos de Tirteo, Solón y otros y en su gran mayoría debe ser considerada como elegía anónima que se puede fechar entre los siglos VII y V. Además de poesía política y moralizante —gran parte atribuida a Teognis por su costumbre de dirigirse a su amigo como Cirno— hallamos otras que poseen un carácter más afable y personal. Muchas de las piezas estaban compuestas para ser cantadas en las reuniones con acompañamiento de caramillo. Con frecuencia hacen alusión a la bebida y al solaz y entre ellas hay algunas encantadoras:

> Tengo la cabeza pesada por el vino, oh Onomácrito,
> y el vino me vence; ya no soy dueño de mí mismo
> y la casa gira a mi alrededor. Ea, voy a ponerme en pie
> y hacer un intento, no sea que el vino se haya adueñado de mis pies
> y de mi espíritu en mi pecho; temo cometer algún disparate
> en mi embriaguez y cubrirme de vergüenza.
>
> (*Teognidea*, 503-08)

Otros poemas son filosóficos o reflexiones personales desarrollando un argumento o alguna cuestión ética o práctica, como por ejemplo, si es preferible dilapidar la riqueza y gozar de la vida corriendo el riesgo de la bancarrota o ser parsimonioso y correr el riesgo de dejar la fortuna a otro. Los últimos 150 versos de la colección son poemas amorosos, en su mayor parte dirigidos a muchachos desconocidos solicitando sus favores con decorosas frases como «escucha mi súplica», «no me seas injusto» o reprochándoles su infidelidad. Muchos son convencionales y banales pero uno o dos son conmovedores:

> Joven, con tus locuras echaste a perder tus buenos sentimientos
> y te convertiste en un motivo de vergüenza para nuestros amigos
> pero a mí me has dado un momento de placer y a la noche
> anclé presuroso lejos de los vientos tempestuosos.
>
> (*Teognidea*, 1271-74)

Sin duda que muchos hombres se apropiaban de tales piezas para su utilización personal.

IV

La orientación fundamentalmente pederástica de la poesía arcaica amorosa fue, por supuesto, consecuencia de factores sociales. Hombres y muchachos charlaban, bebían y paseaban juntos; esclavas, cantantes y otras tales estaban a mano, mientras las hijas y esposas desempeñaban escaso papel en la vida social. Sin embargo desde la poesía melia de Safo vemos que en la isla eolia de Lesbos al menos, en torno al 600 a.C., hubo una sociedad femenina que era reflejo de la masculina con sus propias reuniones y amores; parece que se trataba de muchachas y mujeres no casadas que se reunían en casa de Safo para cantar y aprender música y en ocasiones para cantar en público en ceremonias nupciales y en festivales. Algunos de los fragmentos de Safo proceden de tales cantos públicos pero en la mayoría son cantos compuestos para sus reuniones privadas y tratan de asuntos personales. Gran parte de ellos son breves, simples estrofas de dos, tres o cuatro versos; del mismo modo el pensamiento y el lenguaje tienden a ser simples, incluso lugares comunes. Aún así la simplicidad es muchas veces el mejor vehículo para expresar la intensidad. No es ningún lugar común su tributo a una amiga que ha partido quien —así le canta—, brilla ahora entre las mujeres de Lidia como la luna entre las estrellas, derramando su luz sobre el mar y sobre los florecientes campos, con un sereno rocío que nutre las rosas, el suave perifollo y el meliloto. Tenemos la impresión de que se trata de una joven mujer que no sólo es hermosa sino que desborda vitalidad y resplandece entre quienes la rodean.

El único poema completo que tenemos ejemplifica uno de los temas más comunes de la antigua poesía amorosa: «Oh, querida, de nuevo estoy enamorada». Está desarrollado en forma de súplica a Afrodita y elaborado en torno a una descripción fantástica y muy vistosa de visitas previas que la diosa concedió a Safo descendiendo en un carro uncido con gorriones. Es una de sus varias canciones en las que logra una madurez expresiva, repitiendo el inicio del poema al final. No conocemos, en la historia de la literatura, nada más antiguo que tenga tan marcadamente claro un principio, un medio y un final. He aquí otro ejemplo que es más ilustrativo que el poema de súplica del estilo simple de Safo:

Dicen que es una hueste de jinetes
o una escuadra de infantes o una flota
lo más bello en la tierra, mas yo digo
que es la persona amada.
Y es muy difícil hacer que entienda eso
cualquiera, cuando Helena, que era hermosa
más que ningún humano, abandonó
a su honorable esposo
y a Troya se escapó cruzando el mar
y nunca de su hija se acordó
ni de sus padres, y es que, de su grado,
la hizo errar camino
la diosa cipria...
y eso ahora me recuerda
a mi Anactoria ausente.
Preferiría ver su andar amable
y el brillo chispeante de su cara
que un tren de carros lidios o una hueste
de infantes con sus armas.

(Safo, fr. 16)

Alceo vivió en la misma ciudad, Mitilene, y al mismo tiempo que Safo y a pesar de ello resulta difícil hallar un punto de contacto entre ambos. El vive en un mundo masculino. Sus poemas amorosos tratan de muchachos, sus canciones de vino van dirigidas a sus camaradas varones, y sus otros intereses son, fundamentalmente, políticos. Como muchas otras ciudades de los siglos VII y VI, Mitilene estaba atravesando un período de inestabilidad en medio de revoluciones y tiranías. Alceo pertenecía a una notable familia terrateniente y de consuno con otros de su clase se opuso a los tiranos, mas la ciudad no compartió su criterio y fue exilado. Probablemente cantara sus poemas políticos a sus compinches en la cena. He aquí que se encuentran en peligro por uno de los tiranos, Mirsilo:

Vuelve a acercarse esta ola, semejante
a la primera: nos dará trabajo
resistirla, después que entre en la nave
....
Atasquemos cuanto antes las cuadernas
y corramos a un puerto resguardado.
Que la duda enfermiza no haga presa
en nadie: una gran prueba está a la vista.
Recordad los trabajos que pasasteis;
que hoy todos nos demuestren su denuedo.
Y a nuestros nobles padres, bajo tierra,
no los avergoncemos, por cobardes.

(Alceo, fr. 6, 1-16)

En uno de sus cantos incita a la bebida sin desmayo como la mejor respuesta a los contratiempos; en otro, para celebrar la muerte de Mirsilo. Cualquier momento es bueno para justificar la bebida: la presencia del invierno, la primavera o el estío, o la simple reflexión de que el hombre es mortal y no volverá a ver el sol una vez muerto. Parece haber sido un hombre poco complicado y su poesía, aunque vigorosa y digna de recuerdo, no tiene especial brillantez o sutileza. Muchos preferirían que el próximo hallazgo papiráceo de lírica eolia fuese de Safo.

V

Del mismo período, o un poco anterior, es nuestra primera muestra in extenso de poesía coral, los *partenios* (canto de doncellas) de Alcmán quien vivió en Esparta una o dos generaciones después de Tirteo. Si bien toda Grecia conoció alguna clase de canto coral parece que sólo se desarrolló cumplidamente en el ámbito dorio, y dórico fue el dialecto convenido que lo distingue. Un rasgo de la tradición doria lo constituyen las estrofas, que son mucho más largas y variadas que las utilizadas en los cantos jonios y eolios. Así, los *partenios* de Alcmán están en estrofas de catorce versos; poetas posteriores utilizarán estrofas más largas y rítmicamente más complejas. El canto es una pieza de festival para un coro de diez doncellas que cantan y danzan en una ceremonia religiosa cuya naturaleza no conocemos bien. El principio se ha perdido y la parte más antigua del texto conservado alterna lo moralizante y el mito con medios típicos de la poesía lírica: una verdad general conduce a una ilustración mítica (contándose el relato más o menos sucintamente) y de aquí el poeta vuelve a su punto de partida o a una nueva generalización. Los últimos sesenta versos de los *partenios* tratan de asuntos personales, particularmente de la belleza de dos doncellas que están asistiendo a un sacrificio, sugiriéndose que una de ellas despierta deseos eróticos en otras doncellas; parece que fue un elemento convencional pues lo hallamos también en algunos hermosos y no menos atormentadores fragmentos de otro *partenio* de Alcmán. Su relación con el festival es uno de los muchos puntos que permanecen oscuros en torno a ambos poemas, a pesar de la aparente simplicidad de su lenguaje. Pero más que cualquier otra cosa en la poesía arcaica, parecen escaparates de un mundo perdido.

Se supuso durante mucho tiempo que Estesícoro escribió para un coro, pero hoy día parece poco probable. Vivió durante algún tiempo en Sicilia, Italia y probablemente en Esparta a mediados del siglo VI, dejando un considerable número de poemas líricos notables por la longitud de los mismos, que contenían hasta miles de versos. Se trataba de poemas épicos, por su temática y extensión, para ser cantados en tiras larguísimas con melodías en sistema triádico en vez del verso único repetido de Homero; con seguridad se tardaría una hora larga en recitarlos. El efecto musical tiene que haber sido algo monótono pues al menos en un poema la melodía de la estrofa inicial se repetía más de cien veces. Como corolario natural a sus metros predominantemente dactílicos, su temática épica, y la amplitud narrativa, el estilo de Estesícoro es más homérico de lo que acostumbra a ser la poesía lírica, con muchos epítetos formularios, largos discursos, símiles, etc., pero también con algunos toques coloristas propios. En una pieza le sorprendemos siguiendo muy de cerca un pasaje de la *Odisea* y en otros momentos, de manera similar, bien puede estar utilizando poemas épicos perdidos. Le apreciaríamos mejor si pudiéramos leerlo por entero. Esto no es posible todavía aunque recientes descubrimientos nos ofrecen una pintura mucho más nítida de la que teníamos. Sus temas incluían algunas aventuras de Heracles, la guerra de Troya y el retorno de los héroes griegos, la venganza de Orestes por el asesinato de su padre, el relato de los hijos de Edipo y otras leyendas de la Grecia central. Fue fuente principal para los trágicos.

El poeta que desease fama fuera de su propio círculo o estima a sus esfuerzos había de buscarse un patrono, ya fuese el público en general reunido en festivales o en días de mercado, o alguna familia pudiente. A intervalos aparecen en la historia de Grecia potentados que se interesan sobremanera por atraer a los poetas aunque éstos se encontrasen lejos. En la segunda mitad del siglo VI dos gobernantes samios desempeñaron este papel, Eaces y su hijo Polícrates y tras ellos Hiparco en Atenas. Puede que fuese Hiparco quien organizara los recitales de Homero en las Grandes Panateneas. A Samos llegaron Ibico de Regio, en el sur de Italia, y Anacreonte, de la colonia jonia de Abdera en Tracia. Es interesante comparar a ambos. Son diferentes en metro y en dialecto, pues Ibico pertenece a la tradición doria con especiales afinidades con su compatriota occidental Estesícoro, mientras que Anacreonte escribe en su dialecto vernáculo, el jonio, y en rit-

mos jonios y eolios. Ambos utilizan el tema del «de nuevo amándonos» con una vívida imaginación para la acometida del amor. Ambos presentan al dios Eros como seductor intentando inducir al poeta para envolverlo, pero mientras Ibico salta de una metáfora a otra con un caótico efecto en su conjunto, Anacreonte es capaz de mantener y desarrollar una sola imagen, como en esta encantadora canción a una muchacha tracia:

> ¿Por qué, potranca tracia, con los ojos
> mirándome de lado, te me escapas
> despiadadamente, e imaginas
> que no sé nada sabio y de provecho?
> Pues ten presente que muy bien podría
> ponerte freno y brida y, con las riendas
> asidas de la mano, hacerte dar
> la vuelta a los linderos del estadio.
> Pero, por el momento, en las praderas
> paces e, irresponsable, te diviertes
> dando corcovos; y eso es que no tienes
> a un domador experto de jinete.
> (Anacreonte, *PMG** 417)

Anacreonte trata otros temas además de los del amor: la bebida, el solaz-divertimiento, y comentarios satíricos sobre personajes a veces muertos. Pero en todo momento muestra la misma perfección de forma, la capacidad de equilibrar la estructura y el énfasis de su pensamiento con la de su verso, en el que cada palabra es tan funcional como un rubí en un reloj suizo. En él el estilo arcaico alcanza una brillante culminación.

Tras la caída de Polícrates de Samos marchó a Atenas donde debió conocer a Simónides de Ceos entre los protegidos de Hiparco. Si en alguna parte tuvo lugar, fue aquí donde concurrieron lo arcaico y lo clásico. Por «clásico», en esta antítesis, debemos entender no lo frío y severo y todo cuanto se evoca en los templos clásicos y en estatuas que han perdido su pintura sino por el contrario algo más llamativo, más rococó, pues lo que casi todos los tipos de poesía tienen en común en el siglo V —hexámetros, elegía, lírica, tragedia— es una nueva tendencia a la complejidad

* *PMG = Poetae Melici Graeci*, ed. D. L. Page (Oxford, 1962).

y artificiosidad de pensamiento y dicción; es menos espontánea, más intelectual, más difícil. Simónides de Ceos tenía cerca de sesenta años a principios del siglo V y se vio afectado por el cambio en menor medida que los más jóvenes; además no estaba desvinculado del nacimiento de un nuevo tipo de profesionales de los cuales era el principal exponente. Comerciaba directamente con su reputación —era notoria su avaricia— y encontró mecenas en muchas partes de Grecia, de Sicilia e Italia. Pagaban estos mecenas por algo más que por una mediocre capacidad para manipular el lenguaje y componer música.

Simónides fue también, en otro sentido, un poeta panhelénico. Las guerras médicas proporcionaron a Grecia una nueva conciencia de identidad nacional. Simónides celebró las grandes batallas en elegía, epigrama y canto. El espectáculo de la derrota de Jerjes reforzó tremendamente la tradicional convicción de que el orgullo precede a la caída y de que la prosperidad humana por muy asentada que se encuentre está a merced de los dioses. Este es un tema caro a Simónides, quien se dio a moralizar y a discutir cuestiones éticas. En ocasiones tomaba un dicho famoso como tema de crítica o argumento, como en la canción en la que citaba el epitafio de Midas adscrito a Cleóbulo, tirano de Lindos. El epitafio decía que el monumento fúnebre permanecería en pie en tanto los ríos fluyesen, los árboles creciesen y el sol y la luna refulgiesen; a lo que Simónides replica:

¿Quién en su juicio encarecería
a aquel Cleóbulo que habitaba en Lindos
y que opuso la fuerza de una estela
a los ríos caudales y a las flores
primaverales y al ardor del sol
y de la luna de oro y al embate
del mar? Pues todo está bajo los dioses;
pero a una piedra incluso el hombre puede
romperla a golpes. ¡Mentecato, bah!
(Simónides, *PMG* 581)

Las imágenes poéticas de este canto las suplía el epitafio, pero algunas otras diatribas de Simónides carecen un tanto de ellas. Más tarde, en el siglo V, tales tópicos se convertirán en algo específico de los sofistas y de los escritores en prosa. Basta un solo fragmento para defender a Simónides de la sospecha de prosista: una maravillosa descripción de Dánae, al garete en la

mar en un arca con su hijo Perseo y una amenazadora tormenta.

¡Qué pena tengo,
hijo! Pero tu sueño no se turba,
y duermes, no pensando
sino en mamar, en este leño triste
claveteado de cobre, que en la noche
reluce, y donde sólo
la oscuridad azul
te arropa. No te importan
ni el agua que te pasa por encima
sin tocarte el cabello, ni el bufido
del viento: siempre apoyas
la hermosa cabecita en la frazada.
Si te espantara lo que causa espanto,
ya habrías dado oído a mis palabras.
Quiero que duermas, niño;
y que se duerma el mar, y que al fin se duerma
esa aflicción inacabable. ¡Que haya
un cambio, padre Zeus,
por tu merced! ¡Ay, si cualquier palabra
injusta o temeraria hubiese dicho
al suplicarte, perdónamelo!

(Simónides, *PMG* 543)

En su vejez compitió con su sobrino Baquílides y con Píndaro, el arrogante tebano. Los tres disfrutaron del mecenazgo de Hierón de Siracusa, entre otros, quien hizo de Sicilia el centro cultural de Grecia entre el 478 y el 467. Tenemos una importante cantidad de obras de Píndaro y Baquílides, pero en ambos casos predominantemente epinicios, odas corales celebrando victorias deportivas. También escribieron himnos, peanes, partenios, canciones festivas y otras piezas. Píndaro es el más grande de los dos, también el más original y el más difícil. La dificultad reside en la originalidad (excentricidad incluso) de su metáfora y complejidad de pensamiento y fraseo. La complejidad queda ilustrada en una oda compuesta con ocasión de la victoria de Hierón en la carrera olímpica de caballos del 476. Píndaro decide comenzar diciendo que los juegos olímpicos son los más importantes de todos los juegos. Para cuando ha desarrollado un tanto esta idea tan simple, resulta que «el agua es lo mejor entre los líquidos, el oro entre las posesiones materiales y los Olímpicos son los más sobresalientes entre los juegos». Pero no se contenta con eso y dice:

Lo mejor de todo es el agua, y el oro,
esplendoroso fuego
que se enciende en la noche y borra los tesoros
de la riqueza infatuada;
si cantar los Juegos
quieres, corazón mío, amigo,
no verás fuera del sol
otro astro que más luzca por el día en el desierto espacio,
ni celebrar podemos competición más bella
que la olímpica.

(Píndaro, *Olímpicas* 1.1-7)

Parágrafo un tanto desaliñado, mas Píndaro ha logrado, sin decir nada extravagante sobre los juegos, revestirlos con el esplendor del agua, oro, fuego y sol.

El historial atlético del vencedor y de su familia le proporciona material adicional y aquí la complejidad puede ser una necesidad si los hechos han de adaptarse concisamente al estricto y complejo esquema métrico:

Pues él saborea los premios atléticos,
y ante el pueblo de los anfictiones el Parnasiano valle
lo proclamó el mejor de los niños en la doble carrera.
¡Apolo!, dulce crece el fin y el principio de los hombres cuando un dios los impulsa.
El, Hipocles, de seguro por tus designios, aquesto logró,
y su innata excelencia heredada caminó por las huellas del padre,
vencedor en Olimpia dos veces en las armas de Ares que aguantan las guerras.
También el agón en el valle profundo, so las rocas de Cirra,
hizo a Fricias triunfador por sus pies poderosos.

(Píndaro, *Píticas* 10.7-16)

Ningún poeta arcaico podía haber escrito de forma tan retorcida.

Píndaro no se interesa por los deportes en sí mismos. La significación de la victoria reside para él en que manifiesta la cualidad innata del hombre y de su familia. El contenido de gran parte de sus odas se ocupa de asuntos moralizantes y de mitos, como en otros tipos de poesía coral. Cualquier mito se puede utilizar con el más mínimo pretexto, puede tener alguna vinculación con los ascendientes del vencedor, con su ciudad natal o con los juegos en los que ha resultado vencedor, puede no tener mayor conexión siendo su sola justificación ilustrar algún lugar común como por ejemplo «hay un tiempo y un lugar para cada cosa». La actitud de Píndaro para con el mito es flexible y está dispuesto a

adaptarlo a las conveniencias de sus patronos o a su propio sentido moral; no fue un excepción en esto: jamás los griegos consideraron sacrosanta la tradición sino, por el contrario, materia bruta para uso del artista.

No sigue modelo alguno fijo en la elaboración de una oda y con frecuencia tiene uno la impresión de que se trata de una maleta hecha al azar. Con todo hay odas que impresionan por su arquitectura y por ser conjuntos cuidadosamente integrados. La principal de todas ellas, la pieza magistral de Píndaro, es la primera oda pítica de la que hay que ofrecer un breve resumen como indicación de lo que era capaz de hacer Píndaro en epinicios cuando estaba completamente inspirado.

Fue compuesto en el 470 en honor de Hierón en ocasión de una victoria en una carrera de carros coincidiendo con la celebración de la nueva ciudad de Etna que Hierón erigiera en las laderas del volcán y que pusiera bajo el gobierno de su hijo Dinomedes, y de la batalla de Cumas, 474, en la que desbarató el poder marítimo etrusco. Se compone de cinco tríadas, el máximo normal en Píndaro: un centenar de versos convencionalmente divididos. La primera estrofa y antistrofa presenta una maravillosa visión de Apolo tañendo la lira en los cielos para el coro de Musas. Los dioses están en paz, el ardiente rayo de Zeus brilla con luz mortecina, su imponente águila queda aquietada por el arrullo de la música divina, incluso Ares, inerme, está satisfactoriamente adormecido. El epodo, con su cambio de tono, introduce el contraste: los enemigos de Zeus están aturdidos por el lejano sonido de la canción de las Musas y particularmente Tifón, el monstruo de múltiples cabezas, firme y dolorosamente confinado cabe los riscos de Cumas y del Etna. Aun cuando no se diga en tantas palabras, Tifón simboliza claramente a los enemigos vencidos por Hierón y el concierto divino su presente solaz. De Tifón, Píndaro pasa directamente a la nueva ciudad, cuya deidad protectora es Zeus, y a la victoria atlética de Hierón. En el transcurso de la tercera tríada trae al recuerdo las batallas de Hierón y su poca salud; le sigue brevemente el mito de Filoctetes como un claro y complementario paralelo. Después pasa a Dinomedes con el pretexto de que «la victoria de su padre es motivo personal de júbilo». Suplica a Zeus para que Etna pueda continuar como comenzó, refiriéndose explícitamente ahora a la calamidad etrusca en Cumas y a su propio papel como poeta que celebra victorias grie-

gas sobre los bárbaros. Este estado de cosas en el mundo de los hombres refleja la situación divina descrita en la primera tríada. La tríada final consiste en consejos al joven rey, y una alusión final a las liras que resuenan por los dinastas vencedores nos devuelve al inicio de la oda.

La poesía de Baquílides es menos exigente que la de Píndaro; su pensamiento, su lenguaje y construcción más predecibles; le falta el toque de la genialidad pero a pesar de ello sus canciones debieron de ser muy gratas de escuchar. La más sobresaliente, por cuanto no conocemos otra cosa semejante, no es una oda de victoria sino una breve dramatización de una escena entresacada de la leyenda, con estrofas alternantes en boca de Egeo, rey de Atenas, y un coro que representa a sus súbditos. El tema versa sobre el ignorado Teseo, joven hijo de Egeo que ha alcanzado la madurez en Trozen y se encuentra de camino a la ciudad desde el Istmo. El canto presenta la tensión que crea su aproximación. Como en una tragedia ática, lo representado no es tanto un acontecimiento mítico en sí mismo sino los sentimientos y reacciones de la gente hacia él. Posiblemente este canto sea el último superviviente de una tradición análoga a aquella de la que se derivó el drama ático, o bien pudo haberse inspirado en el modelo ateniense.

Hacia fines del siglo V la música griega sufrió lo que podríamos denominar una revolución. Se desarrolló un tipo de melodía nueva y más libre que no estaba cohibida por la obligación de repetirla en la estrofa y antistrofa sino que se podía ir adaptando continuamente al sentido e insinuación de las palabras y contribuir de esta manera a expresar el carácter y disposición de ánimo. Aristófanes parodia el abandono de Eurípides en sus últimos años al utilizar solos de arias en el nuevo estilo y la colocación de la palabra «agitación» en un quiebro o en un trino. Uno de los adelantados en este movimiento fue el milesio Timoteo que compuso narraciones corales con acompañamiento de caramillo y otras que cantaba acompañándose de la lira. En cierto sentido es un sucesor de Estesícoro, pero de muy diferente manera. Conservamos los últimos 240 versos de sus *Persas* que, como el drama de Esquilo del mismo nombre, trata de la batalla de Salamina. El lenguaje es elaborado, exuberante, muy colorista. Timoteo tiene el auténtico don de la imaginación y un sentido del realismo dramático, pero también una carencia de gusto que le lleva casi al absurdo:

Y el Ponto de cabellos de esmeralda ensagrentaba sus surcos con las gotas [de sangre] procedentes de las naves... y un confuso griterío no cesaba. Pero al tiempo el ejército marinero de los bárbaros en masa contra nosotros... se lanzaba dentro del seno de [Anfítrite] coronado de peces, de hondos surcos brillantes.

* * *

De sus manos arrojaban los pies de la nave nacidos en el monte [esto es, remos de pino o abeto] mientras les saltaban de la boca sus hijos brillantes como el mármol [esto es, los dientes], al recibir los golpes.

(Timoteo, *PMG* 791, 31-9, 90-3)

En un pasaje posterior se presenta a un cautivo asiático, que se expresa en un griego peculiar e imperfecto, suplicando a quien le ha apresado. Este tipo de realismo, imitación del habla de los extranjeros, sólo se encuentra con anterioridad en la comedia para propósitos humorísticos. Nada hay que se parezca a los persas de Esquilo, por ejemplo, o a los troyanos de Homero. En un epílogo Timoteo defiende de la crítica sus innovaciones diciendo que la música ha sido siempre un arte en desarrollo y que él se sitúa en la cadena de innovadores que nos transporta a Orfeo. Su estilo poético no perduró; sí, en cambio, su música.

VI

Se ha hablado ya de poetas elegíacos, yámbicos y melios. Sólo resta por decir, aunque brevemente, unas palabras sobre el epigrama, la inscripción en verso. Tenemos uno o dos ejemplos tempranos, de fines del siglo VIII, pero no son frecuentes hasta el siglo VI. Las dos principales categorías son los epitafios y las dedicatorias. Sus autores, a menudo gente del común y no dotada para la poesía, muestran escasa ambición para hacer, en el período más antiguo, otra cosa que no sea la de transmitir la información esencial y rara vez exceden de cuatro líneas. Sin embargo en los epitafios de la segunda mitad del siglo VI hallamos, en Atenas, algunos intentos por despertar la simpatía del caminante tanto como informarle:

¡Oh tú que pasas de largo con tu pensamiento en otras obligaciones! Detente y aflígete junto al monumento de Trasón.

(Anon. [Hansen], n.º 31)

Esta es la tumba de un muchacho, aflígete mientras la contemplas: la muerte de Esmicito ha privado de esperanzas a sus más allegados y más queridos.

([Hansen], n.º 58)

Tras las guerras médicas encontramos epitafios algo más largos y más retóricos, especialmente en los monumentos funerarios a los caídos en combate. Uno de ellos conmemora a los atenienses que cayeron en la campaña chipriota de Cimón en el 449-48:

En verdad, desde que el mar desgajó a Europa de Asia
y el impetuoso Ares rige las guerras de los pueblos,
no ha tenido lugar, de los mortales, ni una sola acción
más hermosa por tierra y por mar a un tiempo;
pues éstos, haciendo perecer a una multitud de medos en Chipre,
capturaron en la mar un centenar de navíos repletos de fenicios.
Asia gimió a voz en grito por los golpes asestados con ambas manos
en victoriosa guerra.

([Simónides], epigrama 45, D.L. Page)

Este es uno del amplio número de epigramas adscritos en la tradición literaria a Simónides —en este caso anacrónicamente. Tales adscripciones carecen por lo general de sentido. Hay razón para adscribirle un epitafio a un amigo suyo caído en las Termópilas, pero en principio las inscripciones en verso son anónimas. Sólo en el siglo IV comenzaron a tratarse como producto de interés literario. Con ello quedaba abierto el camino para la composición de epigramas puramente literarios, desarrollo que se continuará en un capítulo posterior.

4
LA TRAGEDIA

I

Si un rapsoda épico se nos presenta en un festival y salmodia

> Levantóse al punto
> el poderoso héroe Agamenón Atrida,
> afligido, con las negras entrañas llenas de cólera
> y los ojos parecidos al relumbrante fuego;
> y encarando a Calcante de torva vista, exclamó:
> «¡Adivino de males!, jamás me has anunciado nada grato»
> (Homero, *Ilíada* I 101-6)

podemos felicitarle diciendo que su recitado es «dramático» si lo dice con sentimiento y convicción, pero no deja de ser el narrador de un relato. Pero si se nos presenta comenzando directamente

> «¡Adivino de males!, jamás me has anunciado nada grato»

es un actor y esto es un drama. Para decirlo de una vez, está representando a Agamenón y no se limita a contarnos lo que Agamenón dijo, y sigue siendo un drama aun cuando esté vestido con ropas de diario y que incluso Calcante nos sea invisible. Cuándo y en qué circunstancias precisas un poeta griego dio el paso crucial de componer para un actor, lo desconocemos. Puede que representaciones humorísticas en las que individuos o coros

se disfrazaban de sátiros, extranjeros o viejas tengan una remota antigüedad y que el nacimiento de la tragedia sea simplemente la aplicación de esta técnica a un tema serio. La tragedia fue invención ateniense y hacia el 500 a.C. su representación formaba parte de uno de los festivales anuales en honor de Dioniso, las Dionisíacas, celebrado en primavera.

Tal fue el comienzo del drama serio en el mundo occidental. Su florecimiento y consunción como forma artística quedó encuadrada prácticamente en una centuria, el siglo V, y los tres poetas representados en las tragedias que se nos conservan fueron reconocidos por los atenienses del siglo siguiente como quienes alcanzaron una condición de «clásicos» que los situaban al margen de sus contemporáneos y sucesores. Tales son Esquilo quien presentó sus primeras obras en torno al 490 a.C. y murió en 456; Sófocles, cuya primera obra data del 468 y prosiguió sin desmayo con vigor intelectual y artístico hasta su muerte a fines del 406 (su *Edipo en Colono* se presentó póstumamente), y Eurípides cuya actividad se desarrolla desde el 455 hasta su muerte en la corte del rey de Macedonia a principios del 406 (sus últimas obras también se representaron póstumamente y entre ellas las *Bacantes*). Conocemos a muchos otros poetas trágicos pero sólo de nombre y a través de citas, siendo Agatón uno de ellos el cual disfrutó de considerable éxito en el período 420-10, antes de acogerse al mecenazgo real macedonio. A lo largo del siglo IV las nuevas producciones fueron orilladas en favor de las reposiciones de las piezas clásicas del siglo V.

Desde mediados del siglo V aproximadamente las obras se representaban en las Leneas, festivales de invierno en honor de Dioniso, además de en las Dionisíacas, y en el siglo IV también se representaban en festivales de otras partes del Atica y no sólo en Atenas; y ya para entonces el gusto por la tragedia ática se extendió a lo largo y ancho del mundo griego. Los dramaturgos competían por un premio en los festivales, pues los griegos pensaban que si los artistas, como los atletas, estaban sedientos de honor y temían la humillación del fracaso, el incompetente se desalentaría y el competente realizaría el mejor de sus trabajos con lo que, por consiguiente, se beneficiaba la comunidad. En las Dionisíacas cada poeta trágico tenía que presentar una «tetralogía», esto es, un conjunto de tres tragedias más una pieza de carácter más frívolo y que incluyese un coro disfrazado de sátiros (Eurípides rompió con esta tradición al presentar *Alcestes,* como

cuarta obra, en vez de una pieza satírica, en el 438). Si lo deseaba, podía escoger como tema de sus tres tragedias tres fases sucesivas de un mismo relato, de suerte que la «trilogía» resultante se asemeja a un gigantesco drama dividido en «actos». Esquilo así lo prefería y su *Orestiada,* consistente en *Agamenón, Coéforas* (portadoras de libaciones) y *Euménides,* es una de las trilogías supervivientes; pero lo normal era presentar un conjunto de tragedias que nada tenían que ver unas con otras. El texto de una tragedia griega es breve, a veces susceptible de ser representado en una hora y quince minutos, pero dado que ignoramos el modo de actuar y el ritmo del canto no podemos decir cuál habrá sido la duración exacta de la representación.

Las obras se representaban al aire libre y de día. Si la acción tenía lugar al anochecer ello tenía que estar indicado en la obra y, en consecuencia, habría de cooperar la imaginación del auditorio. No había medios posibles para representar una escena de interiores (el teatro carecía de telón) de suerte que los poetas tendían a construir acciones apropiadas para desarrollarse al aire libre, y cuando resultaba inevitable una escena de interiores sólo se podía llevar a cabo dejando caer una corredera elevada que, para decirlo de algún modo, llevaba el interior al exterior.

Todas las comunidades griegas celebraron siempre los festivales con cantos corales y danza, y la tragedia más antigua amplió esta forma tradicional con la inclusión de un actor capaz de establecer un diálogo (en verso hablado) con el corifeo. A principios del siglo V se le añadió un segundo actor, y un tercero en los años 60. Los actores llevaban máscaras y podía ocurrir que un mismo actor (como a veces en nuestros repertorios modernos) desempeñase más de un papel a lo largo de la obra. De esta forma no había límite para el número de caracteres que un poeta quisiese incluir en una obra, pero sí una severa restricción para el número de ellos que pudiesen hablar en una misma escena. La creación original de la tragedia, nacida del canto coral y de la danza, fue de la mayor importancia para su ulterior desarrollo y carácter pues todas las tragedias tenían un coro. Cuando un dramaturgo presentaba un conjunto de obras al magistrado encargado del festival se decía que «reclamaba un coro». La acción se dividía en escenas separadas por cantos corales durante las cuales los actores hacían mutis, pero hay también escenas en las que uno o más actores cantan dialogando o alternándose con el coro. De este modo el elemento musical y la danza tienen un predomi-

nio mucho mayor en una obra griega que en un drama serio actual.

La lírica coral, al igual que la poesía épica, siempre tuvo como tema predominante mitos de la edad heroica (lo que llamaríamos el período tardío de la Edad de Bronce). La tragedia heredó y mantuvo esta tradición. Cierto que el poeta trágico era libre para escoger un tema más trivial; de hecho, los *Persas* de Esquilo describe la lamentable retirada de Jerjes, rey de Persia, en cuya derrota el auditorio de Esquilo jugó papel muy importante hacía sólo 8 años (480), y en los años 90 Frínico compuso una tragedia, que fue mal acogida, sobre la toma de Mileto por los persas. Estas primeras experiencias fueron efímeras y el gusto del público no incitaba al poeta a formar caracteres y una trama a no ser que diese a entender que se trataba de la puesta en escena de un transcendental acontecimiento del pasado; de ahí que se repitan los mismos títulos a través de la historia de la tragedia en Esquilo, Sófocles, Eurípides y Filocles en el siglo V, Aqueo, Antifonte y Teodectes en el siglo IV. Todos ellos escribieron un *Filoctetes,* y Eurípides y Artidamas, así como Sófocles, escribieron una *Antígona.*

El continuo uso del mito excluye un «final imprevisto» en el moderno sentido del término; si el auditorio ateniense conocía algo del mito —y todos conocían algo— sabía que Orestes mató a Egisto y no Egisto a Orestes. Comoquiera que la provisión de mitos de los que los dramaturgos se surtían era muy extensa, las numerosas variantes locales de un mismo mito, y dado que ninguna versión de mito tenía la condición de verdad revelada (los griegos eran profundamente escépticos sobre la posibilidad de conocer con certeza el pasado) cada poeta modificaba lo que tomaba por selección, interpretación e invención. Estos procesos, incluyendo la invención creadora, no eran producto de una nueva sofisticación en un estadio tardío de la cultura griega sino que se habían realizado durante la transmisión del mito desde sus comienzos. En el período arcaico, por ejemplo, el poeta lírico Estesícoro creó el relato según el cual Helena, quien fue a Troya con Paris, era un fantasma ideado por los dioses, permaneciendo la verdadera Helena en castidad en Egipto mientras se libraba la guerra de Troya. Eurípides utiliza el mito según tratamiento de Estesícoro en su *Helena* pero en las *Mujeres Troyanas* y *Orestes* hace uso del mito en versión más antigua según la cual Helena en Troya era la única Helena. En tales circunstancias a nada condu-

ce preguntarse: «Bueno, ¿creía Eurípides que Helena fue a Troya o no lo creía?».

Hasta qué punto podían ejercer su libertad los dramaturgos dentro del marco de un mito bien conocido queda claramente ilustrado por las *Coéforas* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la homónima de Eurípides. Todos ellos tratan del regreso a casa de Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, y de la muerte que da a su madre y a Egisto su amante con la ayuda de su hermana Electra. Este es el único caso que conocemos en el que tres poetas tratan un mismo mito. Las tres Electras se asemejan en devoción a la memoria de su padre y rechazan la reconciliación con su madre, pero las tres difieren por temperamento e intensidad de resolución. De igual modo difieren en la presentación de Orestes: el énfasis de su motivación es diferente, así como su futuro prefigurado al final de la obra. El Orestes de Sófocles reasumirá sus derechos como rey sin remordimientos mientras que el Orestes de Esquilo y de Eurípides será perseguido por las Furias. Baste este escueto enunciado de las diferencias y similitudes que con pocas palabras fácilmente quedan descritas y atribuidas a uno u otro aspecto del mito, tal como fue tratado por poetas, pintores y escultores del período predramático, herencia de la que dispusieron los dramaturgos. Pero las más importantes diferencias entre los tres poetas trágicos estriban en el tratamiento de los sentimientos al evocar las relaciones entre un hermano, una hermana, su padre asesinado, su madre culpable y el mandato divino de que su padre ha de ser vengado.

Muchos de nosotros no tenemos la ocasión de vengar a nuestros padres matando a nuestras madres adúlteras, menos son aún quienes sin saberlo matan a sus padres y casan (igualmente sin saberlo) con sus madres, como le ocurriera a Edipo por ignorancia del propio parentesco. Hoy en día no recibimos grotescas profecías, o espantosos mandatos de oráculos, o hablamos con divinidades que se nos aparecen repentinamente en figura humana o radiantes descienden del cielo. Quienes estén inclinados a concluir de estos hechos que la tragedia griega nada tiene que ver con el pueblo y que por ello nada puede decirnos deberían suspender el juicio hasta haber leído (o mejor visto) una tragedia griega y reflexionado sobre ella. Las diferentes religiones pueden ser irreconciliables cuando se las traduce en proposiciones teológicas, pero también desde algún punto de vista los diferentes lenguajes son susceptibles de describir las mismas experiencias y

pasiones. El aborrecimiento de nuestros padres o de nuestros hijos, el descontrolado deseo de vengar a un hermano, la autodestrucción antes que sufrir la humillación de una injusticia irremediable, son, todos ellos, fenómenos recurrentes de la historia humana; su naturaleza como experiencias transciende la temporalidad y de igual modo su expresión por un dramaturgo que sabe qué tiene entre manos por diversas que sean las ocasiones y ajenas a nosotros las convenciones teatrales en las que se nos presentan.

Si alguien estaba esperando que un dramaturgo escogiese un mito específico para que, con un tratamiento dramático, iluminase un problema político o social que a la sazón preocupaba a la comunidad, hemos de admitir que ningún griego alude a tal espera y que en la mayoría de las tragedias que se nos han conservado no podemos dar un solo paso para identificar los problemas contemporáneos con los que (sobre esta hipótesis) tales tragedias estaban relacionadas. La *Orestíada* es, en algunos aspectos, una excepción en la medida en que Esquilo ubica el palacio de Agamenón en Argos (no en Micenas), atribuye la fundación del Areópago (tribunal ateniense que sustanciaba los casos de homicidio premeditado) al momento del juicio de Orestes por matricidio, e introduce tres referencias sueltas a la eterna alianza entre Argos y Atenas —todo lo cual es explicable en términos de acontecimientos de los últimos años antes de la presentación de la *Orestíada.* En otras obras hay momentos sobre los que razonablemente podemos sostener la hipótesis de que tales y cuales acontecimientos probablemente vinieran a las mentes de muchos individuos del auditorio; pero no podemos pretender fijar a través de cualquier relación con problemas y acontecimientos históricos conocidos, las fechas de obras tales como *Ayax,* o las *Mujeres de Traquis* de Sófocles, sobre las que no tenemos testimonios independientes.

Los festivales dramáticos, como todos los festivales griegos, se celebraban en honor de los dioses e incluían procesiones y sacrificios. En esa medida el drama era religioso, pero denominar a una obra teatral griega una «ceremonia religiosa» resulta erróneo si «religiosa» y «ceremonia» tienen connotaciones cristianas. La esencia de un festival era la de congraciarse con una divinidad honrándola y agasajándola como se podría hacer con un huésped noble. Subyacía la presunción de que las divinidades disfrutaban tanto como nosotros no sólo por beneficiarse del esfuerzo y gasto

que a otros ocasionaban sino también porque gozaban de la poesía, del canto, de la música, de la danza, de las risas, del colorido y de las joyas, sin olvidar la glotonería, la embriaguez y la fornicación (si bien las divinidades diferían en carácter y no todo era apropiado para cualquier ocasión). Faltos de los conceptos de dogma y ortodoxia, sin pretensiones de inspiración por su escepticismo y restringida como estaba la autoridad sacerdotal a ámbitos reducidos y definidos, la comunidad griega adaptaba sus actitudes religiosas a sus necesidades sociales. Resulta de mayor utilidad intentar comprender la religión griega a la luz de lo que acaecía en los festivales que intentar imponer al aspecto artístico de los festivales una interpretación basada en ideas religiosas preconcebidas.

El elemento religioso en el drama es el mismo que hallamos en la épica y en la poesía lírica pre-dramática: el mito no trata de la gente del común sino de las relaciones entre los dioses y los «héroes» y «heroínas» que, con frecuencia, eran «semi-dioses», hijos nacidos de la unión entre una divinidad y un mortal o los descendientes de tal unión. Estos héroes y heroínas fueron objeto, al igual que los dioses, de súplicas y sacrificios en cultos locales y a escala reducida; por ello el mito tiene un aspecto conmemorativo al recordarnos, por vía del ejemplo, el poder divino y la hazaña sobrehumana. Aunque algunas divinidades eran desde diversos puntos de vista personificaciones de fuerzas y poderes constantemente activos en la vida humana no podemos, por ello, tratar a las divinidades que aparecen en las tragedias «solamente» como personificaciones o símbolos. El *Hipólito* de Eurípides es un caso aparte. Fedra, la esposa de Teseo, se enamora de Hipólito, hijo de Teseo habido en un matrimonio anterior. Abre la obra una intervención de la diosa Afrodita, identificada con el deseo sexual. Hasta aquí todo va bien. Una mujer puede llegar a enamorarse de su hijastro y si esto ocurre probablemente genere una cadena de trágicos sucesos; pero Afrodita aclara ser ella la causante del amor que siente Fedra por la obstinada castidad de Hipólito, devoto de Artemis, la diosa virgen y cazadora y hostil a Afrodita. Bueno, si un joven muy hermoso aborrece la idea del sexo, también pueden aguardarle algunos trágicos sucesos; pero lo que ya resultaría difícil de extraer de la obra con alguna seguridad es la generalización de que si un joven tiene una amiga, su madrastra no se enamoraría de él. Afrodita deja bien claro que va a utilizar a la desgraciada Fedra simplemente como medio

para vengarse de Hipólito; y esto es precisamente lo que nos dice al comienzo de la acción: que la obra no trata «sobre» las consecuencias de la pasión descontrolada o de la obstinada castidad. Más admisible sería decir que trata de lo que la divina persona de Afrodita hace a la humana persona de Hipólito. Fedra se suicida dejando una carta en la que acusa a Hipólito de haberla violado, Teseo maldice a Hipólito invocando a su propio padre el dios Posidón (quien antaño le prometiera el cumplimiento de tres maldiciones). Hipólito se exilia y Posidón cumple la maldición haciendo que surja del mar un espantoso toro, de suerte que los caballos de Hipólito se desbocan presos del pánico y éste resulta mortalmente herido. Al final de la obra la diosa Artemis cuenta la verdad a Teseo y padre e hijo se reconcilian antes de que Hipólito muera. No hay manera de «traducir» este relato en términos no religiosos, es imposible reducir a Posidón, el toro y Artemis a símbolos. Nuevamente parecería permisible interpretar las *Bacantes* de Eurípides en términos de conflicto entre un orden racional (representado por Penteo) y una violencia irracional (Dioniso) que exige periódicas manifestaciones emocionales. Pero si así lo hiciéramos, ¿cómo acomodamos el milagroso seísmo que libera a Dioniso de su prisión? Y al final de la obra, Dioniso, glorioso, enlaza el relato del drama con otros ingredientes del conglomerado de mitos en torno a la familia a la que pertenecía Penteo:

[Tú, Cadmo,] te convertirás por metamorfosis en dragón, y tu esposa Harmonia, que recibiste de Ares aunque eras mortal, se trocará también en animal bajo la figura de serpiente. Y junto con tu esposa guiarás una carreta de novillos, según pronostica el oráculo de Zeus, al frente de bárbaros. Muchas ciudades arrasarás con tu ejército incontable. Pero al saquear un santuario de Loxias, obtendrán a cambio un trágico retorno. Pero a ti y a Harmonia os salvará Ares y transportará tu vida a la Tierra de los Bienaventurados.

(Eurípides, *Bacantes* 1330-9)

Cadmo, abuelo de Penteo, no se opuso (lejos de él) a la introducción de la veneración orgiástica de Dioniso en Tebas, pero la cólera divina cayó sobre toda la comunidad. Tales eran los datos míticos que Eurípides heredó y razonablemente se puede pensar que el grado de manipulación por un poeta de los datos de que disponía dependía menos de sus principios religiosos o de cualquier «lección» sencilla e imperiosa que desease enseñar que de

las posibilidades dramáticas que formaba en su mente cuando imaginaba las ramificaciones e implicaciones de un material heredado.

Dioniso, al final de las *Bacantes*, es un *deus ex machina*, término que tiene su origen en el griego *mēkhanē*, la grúa utilizada para representar a la divinidad descendiendo del cielo. La introducción de una divinidad de esta guisa se empleaba a veces para dar solución a un callejón sin salida al que se ha llegado en el transcurso de la acción a nivel humano. En el *Filoctetes* de Sófocles Neoptólemo, encargado de hacer llegar con engaños a Filoctetes al campo griego en Troya, se apiada de él, renuncia a las estratagemas derivadas de obligaciones políticas, y por contra conduce a Filoctetes a casa. ¿Qué va a ocurrir ahora con la profecía según la cual jamás tomarán los griegos Troya sin el arco de Filoctetes? Se cumplirá, pues Heracles (héroe convertido en dios a la muerte de su cuerpo mortal) se revela a Neoptólemo y Filoctetes, llevándoles el mandato de Zeus. La solución de la acción en *Orestes* de Eurípides incluso es más repentina. Orestes, condenado por los ciudadanos de Argos por su matricidio, coloca su espada en la garganta de Hermíone, la hija de Menelao, resuelto a matarla a menos que éste le salve del castigo. Electra y Pílades, inseparable compañía de Orestes, están prestos a prender fuego al palacio; Menelao alza la voz pidiendo ayuda, de repente el tumulto es «congelado» por Apolo quien confirma a Orestes en su patrimonio y le ordena casar con la doncella a la que a punto ha estado de dar muerte.

La introducción de una divinidad para solucionar la acción es particularmente euripídea (Heracles en *Filoctetes* es el único ejemplo en la obra que de Sófocles nos ha llegado), así como también lo es un prólogo de una divinidad para explicar la situación al auditorio (*Bacantes, Hipólito, Ion*). Esquilo, al seguir el precedente establecido por los debates, altercados e intrigas de los dioses en muchos pasajes de Homero, manipula con seguridad caracteres divinos en conflicto y los humaniza. En las *Euménides* Orestes, perseguido por las Furias, llega a Atenas y las Furias acuerdan que Atenea sea el árbitro. Atenea convoca un jurado de ciudadanos que ella misma preside; de un lado defienden el caso las Furias, de otro lado Apolo, y ambas partes no están exentas de la arrogancia y virulencia que caracteriza a los litigantes humanos. Al llegar el momento de la votación Atenea (nacida sin intervención femenina de la cabeza de Zeus y diosa

virgen y guerrera) anuncia que votará por la absolución de Orestes:

Es privilegio mío depositar mi voto la postrera.
Y yo voy a añadirlo a los de Orestes.
No he tenido una madre que me diera la luz, y, en todo, y con todas las fuerzas de mi alma, por el varón me inclino, salvo en tomar esposo: soy, sin reserva alguna, del bando de mi padre. De esta manera no daré más valor al destino de una mujer que muerte dio al esposo, guardián de la casa. Orestes vencedor será, aunque haya empate.

(Esquilo, *Euménides* 734-41)

II

Todo cuadro, estatua, obra de teatro o película cinematográfica que vemos, toda novela que leemos, contribuye forzosamente a la formación de nuestro carácter moral tanto más —y con frecuencia más poderosamente— como nuestras relaciones con las personas y cosas que nos rodean. Dado que los mitos que son objeto de la tragedia griega son relatos de guerra, muertes, suicidios, adulterios y manifestaciones supremas de arrogancia y ambición, es natural que nos preguntemos qué quiere decirnos el dramaturgo a través de un mito determinado. No es infrecuente inquirir si los dramaturgos pretendieron que la tragedia griega en su conjunto fuese un vehículo para lecciones y amonestaciones morales, y así aceptada por el público contemporáneo. A veces se ofrecen respuestas simplistas a estas cuestiones, especialmente en términos de derecho divino por ignorancia de la máxima délfica «conócete a ti mismo» (esto es, «reconoce tu condición y tus limitaciones») y «nada en demasía» (esto es, «pon límite a la realización de tus deseos y ambiciones»). La realidad es más sutil. Las personalidades individuales y las predilecciones de los dioses, el nexo entre amistades y enemistades atribuido en el mito a cada divinidad, la libertad de un griego para divertir y expresar su propia opinión sobre la justicia o injusticia de una determinada acción divina, la patente ausencia de lección moral alguna en las secuencias de acontecimientos que constituyen muchos mitos griegos, todo ello desalienta el ferviente deseo de formular cualquier generalización comprensiva sobre la función religiosa, moral y social de la tragedia griega. Aun así, una moral del auditorio y unas respuestas estéticas al desarrollo de un relato serio en un escenario están íntimamente interconexionadas como ya Aristó-

teles lo reconoció plenamente al discutir (*Poética* 13-15) la efectividad dramática de las diferentes relaciones entre carácter y fortuna, y una tragedia que no nos hace pensar sobre lo bueno y lo malo bien podría ser considerada como un espectáculo vacío. El espectador medio del auditorio de Sófocles no lo hubiera dicho de manera tan rebuscada. «¿Qué es la tragedia?» y «¿cuál es la esencia de lo trágico?» parecen preguntas asombrosas para un inglés, pero «¿Qué es *tragōidiā?*» no resultaría una pregunta prodigiosa para un griego. Nos hubiera dicho que, en primer lugar, es un drama, opuesto, pues, a otros tipos de poesía; en segundo lugar, que es un componente en ciertos festivales en honor de Dioniso (pues un griego tendería a definir un género literario en términos de los acontecimientos a los que pertenece); y en tercer lugar que es serio, opuesto, pues, a las representaciones satíricas y a la comedia. Nos daría a entender por «serio» que siempre nos deja apesadumbrados y dominados por la compasión. Ciertamente esto acontece en algunas tragedias (por ejemplo *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles) pero otras (por ejemplo *Euménides* de Esquilo) consiguen una completa y satisfactoria solución a los problemas que han presentado, mientras otras (por ejemplo *Helena* e *Ifigenia en Táuride* de Eurípides) nos transportan en medio de aventuras llenas de peligros y desesperación a un «final feliz». Mas todas, sin excepción, tratan de la vida y de la muerte. La *Poética* de Aristóteles tiene mucho que decir —no todo claro (para nosotros) pero nada de ello pretencioso— sobre cómo logra la tragedia su efecto. Pero él escribe como crítico con primordial interés filosófico y científico echando una mirada retrospectiva a la historia de una forma artística dos o tres generaciones tras su cenit, y antes de leerle sería prudente que nos formáramos algunas ideas propias sobre la base de nuestro personal conocimiento de las obras, acerca de la relación entre los aspectos estéticos, morales e intelectuales de la tragedia del siglo v.

Los cantos corales son un buen punto de partida. Los mitos griegos se prestan muy desigualmente al tratamiento en la forma de tragedia griega. En las *Bacantes* de Eurípides la lucha de las mujeres desde sus casas bajo la inspiración de Dioniso es un elemento básico del relato, de suerte que un coro de mujeres que sigue al dios es prácticamente obligado. En las *Suplicantes* de Esquilo el tema es el sino del propio coro (las hijas de Dánao). Sin embargo hay otros relatos, tales como el retorno de Orestes

para vengar a su padre, en los que el coro apenas es indispensable y los hay (ejemplos obvios son la secreta pasión de Fedra por su hijastro en el *Hipólito* de Eurípides y la decisión de Medea de dar muerte a sus hijos en la *Medea* del mismo autor) en los que la presencia de un coro claramente crea difíciles problemas al dramaturgo. En la medida en que el contenido de un pasaje coral se extrae de la acción precedente se está tentado a tratar el coro como comentarista, cavilador y predicador, incluso del «texto» proporcionado por la acción —tentación en creer que a través de sus coros el poeta (para decirlo crudamente) nos está diciendo lo que piensa. Sin embargo éste es un aspecto de la tragedia al que los griegos no prestaron atención. En las *Ranas* de Aristófanes, donde el espectro de Esquilo y el de Eurípides contienden por el trono de la poesía en el mundo de ultratumba, el efecto moral de la tragedia sobre su auditorio y la permisibilidad de un juicio a un poeta por tal efecto se dan por descontado. En cambio el efecto se encuentra no en las reflexiones proclamadas en los cantos corales sino en el comportamiento de los caracteres individuales y en los sentimientos que ellos mismos expresan. La crítica de Platón a la tragedia en la *República* se centra igualmente en la presentación de dioses y héroes como indignos, incluso como paradigmas peligrosos; no podríamos inferir de lo que dice que la tragedia tuviese un coro. Del mismo modo, Aristóteles nada dice de las reflexiones corales cuando discute las respuestas morales del auditorio. Parte de la explicación de por qué un rasgo de la tragedia griega que nos parece tan distintivo e importante no desempeñó papel alguno en la discusión de los propios griegos acerca del aspecto moral de la tragedia es que contar mitos y representar solemnes amonestaciones o saludables generalizaciones sobre ellos siempre fue una característica de la lírica coral y, por ello, no fue un elemento peculiar de la tragedia sino un elemento que el drama compartía con otros tipos de poesía y de ahí que difícilmente fuera mencionado al comparar dramaturgos o al discutir los efectos específicos y las funciones de la tragedia. Otras razones resultarán tras el examen de algunas muestras de pasajes corales.

En las *Suplicantes* de Esquilo las hijas de Dánao, que huyeron de Egipto por aborrecimiento de sus primos que las pretenden en matrimonio, llegan a Argos (la tierra de sus antepasados) con el deseo de hallar sagrado asilo; pero desconocen cuál será «la voluntad de Zeus»:

No se hizo fácil de cazar;
mas resplandece en todas partes,
aun en lo oscuro, con destino infausto
para las gentes que hablan.
Sobre su pie cae y no sobre
la espalda si no por la cabeza
de Zeus es algo decidido.
Pues por lo espeso, de su mente,
y la sombra, se extienden los caminos,
imposibles de ver.
Derriba lejos de sus esperanzas
altas cual torres, del todo perdidos,
a los mortales, y no se arma de violencias:
que todo es fácil de lo que es divino.
Sentado, su consejo de algún modo
desde allí mismo cumple pese a todo,
desde su asiento sacrosanto

(Esquilo, *Suplicantes* 87-103)

Dicho en términos más sencillos, lo que dicen es lo siguiente: ignoramos lo que hará Zeus pero sea lo que decida haya de suceder, él hará que suceda. No se trata de una insólita declaración y ningún pícaro se arrepentirá por la declaración de las desesperadas suplicantes de que su dios ancestral es onmipotente, pero se reviste tan simple contenido con una sucesión de vívidas y perturbadoras imágenes. En el caso presente se ha generado un problema literario y textual por la moderna proposición de que «mas resplandece... para las gentes que hablan» y «pues por lo espeso... imposibles de ver» debieran ser traspuestos, y es un problema del que incluso el lector desconocedor del griego puede aprovecharse. Que la generalización religiosa del coro se concentra en el poder destructor de Zeus («destino infausto» y «derriba lejos de sus esperanzas altas cual torres») se puede atribuir no a la amargura de Esquilo sino a su propia situación: son los débiles quienes huyen del fuerte.

En *Edipo Rey* de Sófocles, Tebas es azotada por una plaga y el oráculo délfico declara que los tebanos tienen que encontrar y matar o expulsar al asesino del anterior rey, Layo. El ciego vidente Tiresias, reconvenido por Edipo, asegura que es éste precisamente el asesino. Furioso, Edipo sospecha que su cuñado Creonte ha sobornado a Tiresias para que utilice esas alegaciones como parte de una trama para derrocarle. El coro está consternado. Edipo salvó a Tebas resolviendo el enigma de la Esfinge y en consecuencia se convirtió en rey y casó con la viuda de Layo;

todos le deben gratitud y lealtad. Con todo, el prestigio de Tiresias como vidente es difícilmente superable. ¿Qué van a pensar?

Por una parte, cierto es que Zeus y Apolo son sagaces y conocedores de los asuntos de los mortales, pero que un adivino entre los hombres obtenga mayor éxito que yo, no es un juicio verdadero. Un hombre podría contraponer sabiduría a sabiduría. Y yo nunca, hasta ver que la profecía se cumpliera, haría patentes los reproches. Porque, un día, llegó contra él, visible, la alada doncella* y quedó claro, en la prueba, que era sabio y amigo para la ciudad. Por ello, en mi corazón nunca será culpable de maldad.

(Sófocles, *Edipo Rey*, 497-511)

Su obstinada fe se confirma injustificada pues es claro que Edipo es el asesino de Layo y este coro no es portavoz del poeta sino que se trata de un grupo de tebanos proclamando los sentimientos que obviamente proclamarían cuando se lograra la revelación del relato.

Otro famoso canto coral de Sófocles sirve de ejemplo para clasificar los medios según los cuales los poetas trágicos podían servirse de los coros. En la *Antígona* de Sófocles, Creonte, rey de Tebas, ha condenado a Antígona a muerte por desobediencia a su mandato al dar sepultura a su hermano. Hemón, hijo de Creonte y prometido a Antígona, recomienda que sea perdonada, proposición airadamente rechazada por Creonte, y padre e hijo se separan en irreconciliable amargura. El coro refleja no la obstinación de Creonte al mantener su autoridad sino la pasión, el amor de Hemón por Antígona que —el coro lo insinúa— subyace en la disputa que ha provocado:

Eros, invencible en batallas, Eros que te abalanzas sobre nuestros animales**, que estás apostado en las delicadas mejillas de las doncellas. Frecuentas los caminos del mar y habitas en las agrestes moradas, y nadie, ni entre los inmortales ni entre los perecederos hombres, es capaz de rehuirte, y el que te posee está fuera de sí. Tú arrastras las mentes de los justos al camino de la injusticia para su ruina. Tú has levantado en los hombres esta disputa entre los de la misma sangre. Es clara la victoria del deseo que emana de los ojos de la joven desposada, del deseo que tiene su puesto en los fundamentos de las grandes instituciones. Pues la divina Afrodita de todo se burla invencible.

(Sófocles, *Antígona*, 781-801)

---

* Alusión a la Esfinge. *(N. del T.)*.

** *Wealth* en el original inglés. *(N. del T.)*.

Si se hubiese perdido la escena precedente y hubiésemos de reconstruirla gracias a este canto, probablemente nos equivocaríamos gravemente. Hemón no solicita públicamente el perdón en nombre de su prometida sino que advierte a su padre de las murmuraciones de los ciudadanos y le recuerda las limitaciones de una autoridad debidamente ejercida. Se dirigió a su padre con el mayor de los respetos y prudentemente, y fue Creonte quien provocó el altercado al cometer el más grave de los pecados paternos: rehusar oír seriamente lo que uno de sus hijos dice seriamente. En esa medida «tú arrastras... los de la misma sangre», que parece una condena de Hemón por grave falta de respeto filial, no concuerda con lo que se ha representado en el escenario. El coro asume tácitamente que si Hemón no se hubiese enamorado de Antígona no se habría preocupado por advertir a Creonte sobre la opinión pública (incluso quizá que su valoración de la opinión pública hubiese sido diferente) y pudiera ser que se nos invitase a compartir dicha presunción. Pero el canto coral sirve a otros propósitos. En primer lugar es un presagio de lo que va a acontecer pues Creonte perderá a su hijo. Antígona, emparedada viva en una tumba se ahorcará, mientras que Hemón se suicida junto a su cadáver, irreconciliado con su padre. En segundo lugar es un himno al Amor (esto es, a Eros, la personificación del amor sexual) que incluye elementos irrelevantes de la acción de la pieza («que te abalanzas sobre nuestros animales», «frecuentas... agrestes moradas», «y nadie...») pero muy familiares en poemas e invocaciones (y sin duda en la conversación ordinaria) al Amor. A excepción de la referencia a «esta disputa...», el himno podría considerarse como un poema independiente.

Este tipo de aprovechamiento de las oportunidades poéticas proporcionado por un pasaje coral se hizo más y más familiar en la tragedia. El canto puede ser, como efectivamente lo fue, engarzado a la obra haciendo que el coro exprese un deseo para escapar de una situación angustiosa; «Ojalá no me encontrase aquí sino en *X*», comienza bruscamente una canción sobre *X*. En la *Helena* de Eurípides (1.301-68) se introduce un extenso himno a la diosa Cibeles entre dos escenas en el desarrollo del plan urdido por Helena y Menelao para huir de Egipto; pues bien, nadie ha conseguido todavía explicar si el himno tiene algo que ver con dicho plan o con cualquier otro de la obra y cuál sea su conexión. En la tragedia del siglo IV, así como en la comedia de ese

mismo siglo, se estaba de acuerdo en considerar la completa independencia del canto coral de la acción dramática.

Todas estas consideraciones demuestran que es erróneo tratar la expresión coral como indicación personal de lo que el dramaturgo desea que pensemos sobre el relato que se representa. No tiene mejor sentido extraer de las expresiones de los caracteres individuales la «filosofía de la vida» de su creador. Ya los antiguos sentaron un mal precedente al sacar versos de su contexto. En el *Hipólito* de Eurípides la vieja nodriza de Fedra revela la pasión de su señora al propio Hipólito no sin antes persuadirle para que jure que jamás revelará lo que ha de contarle. Cuando ha sabido lo que tenía que decirle se siente ultrajado y pregona su ultraje con todas sus fuerzas. La nodriza, horrorizada, le recuerda su juramento a lo que él replica: «Mi lengua ha jurado, pero no mi corazón». (Eurípides, *Hipólito* 612.)

El verso fue célebre y lo utiliza Aristófanes como chanza contra Eurípides, *Ranas* 1.471. Según una anécdota que recoge Aristóteles en la *Retórica* III 15.8 un hombre que litigaba con Eurípides indicó al jurado que nadie podía confiar en el juramento de un poeta que escribió un verso que parecía justificar su quebrantamiento cuando su «corazón» no desea mantenerlo. De hecho, sin embargo, Hipólito mantiene el juramento, una vez calmada su ira, yendo al exilio, acompañado de la maldición paterna y de la monstruosa sombra de una falsa acusación antes que ser perjuro. El célebre verso es, pues, el tipo de cosas que cualquiera, como Hipólito, podía decir en situaciones semejantes en vez de actuar como Creonte en *Antígona* de Sófocles, 769, quien fuera de sí tras el altercado con Hemón condena a muerte a Antígona y a su hermana Ismene para después, avergonzado, revocar la sentencia de la inocente Ismene cuando el corifeo ha protestado con indignación. En qué medida los poetas trágicos estaban interesados en la caracterización de sus personajes, es asunto controvertido en nuestros propios días; hay pasajes y escenas que se pueden interpretar sobre la base de su profundo realismo psicológico o bien, y de forma diferente, sobre la base de un mayor interés del poeta en la polarización conflictiva y en la explotación de cuestiones surgidas de una escena en especial, independientemente de su relación con el resto de la obra. No es bueno que se trate este punto como si una respuesta a él fuese de aplicación generalizada a toda la tragedia griega. Del mismo modo resulta desafortunado que una confusión de nuestros días,

y popularizada, entre psicología y psicoanálisis haya alentado la idea de que buscar realismo psicológico en la tragedia griega es anacrónico. Todo cuanto hay que buscar son testimonios de que los poetas eran buenos al percibir y describir gráficamente los modos según los cuales el pueblo expresaba sus pensamientos y sus sentimientos. El lector, si está preparado para mantenerse sin prejuicios, puede decidir por sí mismo qué caracteres le parecen inteligibles como comunidad, qué expresiones le parecen realistas y en qué circunstancias las motivaciones adscritas a un personaje demuestran que el dramaturgo era perceptivo. Un personaje de género no está absolutamente ausente en el tratamiento trágico del mito. Menelao y Ulises tienden a ser presentados de modo poco comprensivo (a pesar de que la magnanimidad de Ulises en *Ayax* de Sófocles 1.316 ss. y la desinteresada compasión de Menelao en *Ifigenia en Aulide* de Eurípides 471 ss. impiden utilizar un término más contundente que «tienden»), y el héroe ateniente Teseo se halla revestido de las cualidades que los atenientes admiraban.

Vemos a Teseo en *Heracles furioso* de Eurípides en el momento en que Heracles, quien antaño le salvara del infierno, se ha recobrado del pavoroso ataque de locura que le llevó a dar muerte a su esposa e hijos:

TESEO. — ¿Por qué agitas la mano mostrándome la sangre? ¿Acaso para que no me alcance la impureza de tu saludo? No me importa compartir contigo el infortunio, pues en otra ocasión compartí el éxito: debo dirigir mi pensamiento a la ocasión en que me sacaste a la luz arrancándome del mundo de los muertos. Me repugna que los amigos dejen envejecer el agradecimiento; me repugna quien quiere gozar de lo bueno, mas no navegar en la misma nave del amigo que sufre infortunio. Levántate, descubre tu rostro lastimoso, mira hacia nosotros. El mortal bien nacido soporta los golpes de los dioses y no los rehúye.
HERACLES. — Teseo, ¿has visto el combate contra mis hijos?
TESEO. — No, me lo han contado, mas tú ahora muestras este horror a mis ojos.
HERACLES. — ¿Por qué, pues, has descubierto mi cabeza a los rayos del sol?
TESEO. — ¿Por qué? Porque siendo mortal no mancillas nada de los dioses.
HERACLES. — Desgraciado, huye de mi impía mancha.
TESEO. — No hay amigo que invoque a un dios vengador contra sus amigos.
(Eurípides, *Heracles furioso* 1.214-34)

Eurípides no nos está diciendo que la doctrina de la contaminación por contacto con los homicidas sea falsa ni tampoco que la amistad sea una vacuna contra ella; nos está pintando a un hombre que sitúa el valor, la lealtad, la gratitud y la sensibilidad por

encima del peligro del contagio y utiliza cuantos argumentos pueden ocurrírsele (al igual que uno haría en tales circunstancias) para hacer volver a Heracles a la vida real.

El argumento es un proceso intelectual y a veces la tragedia griega incurre en el peligro de «intelectualizar» asuntos para los que, en realidad, una emoción incoherente sería la respuesta más probable. Una mezcla de factores independientes crea este peligro. Uno de ellos es la disposición de la estructura de la tragedia griega, aspecto este muy encubierto en la traducción: muchos de sus cantos corales están elaborados en pares simétricos de estrofas y en el diálogo el verso completo es tratado generalmente como la mínima unidad de expresión de modo que un intercambio puede consistir en una sucesión de versos alternantes de más de dos minutos de duración. Un segundo factor es el interés excepcionalmente intenso de los griegos por la oratoria como forma artística y no menos por el diálogo entablado entre acusador y acusado en un tribunal de justicia. Además, el siglo V a. C. y en especial su segunda mitad, fue un tiempo en que se generó una gran actividad intelectual al darse cuenta los griegos de que muchas actitudes y supuestos tradicionales no resistían la mínima crítica. La articulación de ideas audaces y nuevas era en sí misma atractiva y el dramaturgo estaba tentado a transferir conflictos personales al plano del debate.

Eurípides cedió a la tentación de modo más manifiesto que Sófocles y Esquilo pero la diferencia sólo es de grado. En ambas *Electra*, la de Sófocles y Eurípides, vemos la confrontación entre hija y madre aborrecida y en ambas la confrontación se dispone como una pieza de debate. En Sófocles Clitemnestra, comenzando en tono amenazador, pasa (520-7) a un alegato que justifique (528-48) la muerte de Agamenón y termina (549-51) con lo que es en efecto un desafío para que Electra le refute. «Si me lo permites», dice Electra (552-5) «me gustaría decir la verdad». A lo que Clitemnestra replica (556 y ss.): «Sí, te lo permito...»; después de lo cual (comenzando «esto es lo que te digo» [558]) ataca el alegato de Clitemnestra punto por punto (558-609). En Eurípides, Clitemnestra, llevada con engaños a la desgraciada casa en la que vive Electra con su marido campesino, habla a lo largo de más de treinta versos justificando la muerte que ha infligido a Agamenón y termina con estas palabras (1.048 y ss.): «Habla si así lo deseas. Sé franca y rebáteme que la muerte de tu padre no fue justa». Tras habérsele reiterado la promesa de que puede

expresarse libremente, Electra dice (1.060 y ss.): «Hablaré entonces, y éste es el comienzo de mi introducción...». Estos son ejemplos de odios personales transferidos a un debate. La importación del debate a un contexto en el que no existe la condición previa de conflictos personales queda mejor ilustrada por una escena de las *Suplicantes* de Eurípides. Esta obra, a diferencia de las *Suplicantes* de Esquilo (que trata de la huida de las hijas de Dánao a Argos) muestra la llegada a Atenas de las madres de los héroes que cayeron en el vano intento de Polinices por tomar Tebas. Se encuentran acompañadas por Adrasto, rey de Argos, quien ha mandado la expedición, y suplican a Teseo, como primer personaje ateniense, que interceda ante Tebas para una inhumación más adecuada. Rechazando Teseo en un principio la petición sobre la base de que la expedición de Adrasto no estaba justificada y su sino nada importa a Atenas, cede al fin al ruego de su apiadada madre, obtiene la conformidad de la Asamblea ateniense y se prepara para remitir su petición a Tebas. En esto llega un heraldo tebano cuyas primeras palabras (399) son: «¿Quién es el tirano de esta tierra?». Teseo replica:

> Forastero, para empezar, te equivocas al buscar aquí a un tirano.
> Esta ciudad no la manda un solo hombre, es libre. El pueblo
> es soberano mediante magistraturas anuales alternas y no
> concede el poder a la riqueza, sino que también el pobre tiene
> igualdad de derechos. (403-8).

El heraldo, a continuación, ataca la democracia diciendo (409-11): «Falso movimiento; me has entregado una pieza, pues la ciudad de la que vengo se gobierna por un solo hombre, no por una muchedumbre...». Teseo replica (426-8): «Ingenioso heraldo este que dice tantas cosas. Ahora que ya has hablado sobre la proposición escúchame, pues fuiste tú quien causó el debate...» y se hace eco de los argumentos que nos resultan familiares, y hallamos aquí y allá en la literatura griega, contra la monarquía y en defensa de la democracia. Sólo después de treinta versos pregunta al heraldo qué mensaje trae de Tebas. En este caso se hace explícita alusión a la transformación de una petición y respuesta potencialmente simple en debate sobre estructuras políticas rivales.

En algunos ejemplos sólo oímos un aspecto del caso cuando todo lo que un personaje siempre ha discurrido (podemos suponerlo) en torno a un tema concreto está coherentemente articulado en un momento de intensa emoción. La alocución de Medea

en *Medea* de Eurípides (230-51) que finaliza así: «Preferiría encontrarme tres veces seguidas en línea de combate que parir una sola vez» es la más fuerte acusación que conocemos de la discriminación femenina que caracterizó a la sociedad griega y, en general, al pensamiento griego. Desconocemos lo que pensaba al respecto el auditorio de sus propios días (la descripción que de las mujeres hace Eurípides le valió la reputación de misógino), así como si creía Eurípides que las funciones de los sexos en la sociedad debieran alterarse radicalmente. Sólo sabemos que puso en boca de Medea hábiles argumentos y dio la bienvenida a una mujer injustamente tratada, argumentos a los que él mismo u otros pudieran haber replicado (como el corifeo dice a Clitemnestra en *Electra* de Eurípides 1.051): «Es justo lo que acabas de decir, pero...».

Antes de que podamos pensar con provecho en torno a lo que una tragedia griega determinada «quiere decirnos», y qué es «en torno a», hemos de relacionarla con la obra del dramaturgo en su conjunto y con las ideas y sentimientos conocidos como prevalecientes en el mundo griego en el momento de su producción. El auditorio actual rápidamente discierne el sentimiento «antibélico» en *Mujeres troyanas* de Eurípides, pero a este mismo auditorio le resulta menos familiar el patriotismo bélico de *Suplicantes* y *Heráclidas* del mismo poeta o la exaltada complacencia de *Ifigenia en Aulide* para aceptar ser víctima sacrificial por motivos patrióticos. Es también improbable que se oyera decir a una reina en la obra perdida de *Erecteo* (cita la alocución un orador del siglo IV) que su hija se debía al Estado y no a ella misma y por tanto que había de ser sacrificada si un oráculo dijese que tal era la condición para la victoria. No hay razón para suponer que Eurípides cambió de modo de pensar o que en unas ocasiones fue «menos» sincero que en otras. Por ser griego no pensaba que la guerra *o bien* es gloriosa *o bien* es cruel, sino que reconocía que es ambas cosas a la vez y que la experiencia de uno de sus aspectos no es más o menos «real» que la experiencia de los otros.

III

Los poetas trágicos utilizaron eficazmente dos conceptos religiosos, la maldición y la herencia familiar de la maldición, de los cuales el primero es una constante en la cultura griega, pues una

maldición es simplemente un tipo especial de súplica, mientras que el segundo pertenece a un período concreto del pensamiento griego y gira en torno a la relación entre religión y moralidad. La creencia primitiva de que los dioses son los causantes de los graves infortunios que sufre un hombre perverso estuvo sujeta, por supuesto, a mudanza dado que la diaria observación la prueba como falsa; por ello se transformó en una creencia (ya explícita en un poema de Solón de principios del siglo VI a. C.) según la cual el castigo divino no necesariamente había de recaer sobre el hombre perverso sino que podía alcanzar a sus hijos o a sus descendientes. Tal doctrina también es cuestionable dado que implica la imposición de sufrimientos a individuos inocentes, y en el período clásico fue cediendo paso gradualmente a la creencia más generalizada de que el alma de un individuo recibe su premio o su castigo, según haya sido su conducta en la tierra, en el más allá (creencia no del todo desconocida, pero en modo alguno predominante, en el período arcaico). Muchos mitos griegos, que describen ultrajes y derramamientos de sangre en sucesivas generaciones de la misma familia, son muy apropiados para interpretarlos en términos de castigo heredado, y la tragedia no contiene, de hecho, referencia alguna al juicio del alma tras la muerte. Tiestes seduce a la esposa de su hermano Atreo. Atreo mata a los hijos de Tiestes, los condimenta y se los sirve a su padre. Tiestes maldice a la familia de Atreo. Agamenón, hijo de Atreo, conduce a los griegos contra Troya. En Aulide la flota se ve atrapada por vientos adversos y el vidente Calcante asegura que Artemis está furiosa con los griegos y sólo se aplacará cuando Agamenón le sacrifique a su hija Ifigenia. Así lo hace y la flota sigue su rumbo. En su casa, en Argos, Clitemnestra, esposa de Agamenón, toma a Egisto, hijo de Tiestes, como amante y cuando finalmente Agamenón regresa victorioso de Troya aquellos le dan muerte. En *Agamenón* de Esquilo un presentimiento estalla nada más comenzar la obra, en el mismo instante en que el vigía ve desde los tejados la lejana señal que proclama la caída de Troya. En el pasaje coral que sigue se describen las circunstancias que condujeron a la desgraciada muerte de Ifigenia y la reacción del coro contra ésta les lleva a considerar qué les deparará el futuro y a una sentida pero conscientemente impotente manifestación de esperanza en que todo irá bien. Cuando Agamenón regresa a casa trae consigo a Casandra, princesa troyana, como cautiva y concubina. Es clarividente y tiene una visión de niños muertos y

mutilados; el coro admite, al principio veladamente (1.098 ss.) y después claramente (1.242 ss.) que ya sabe lo que ella quiere decir. También prevé el asesinato de Agamenón en visiones que resultan cada vez más concretas. Sólo al final de la obra aparece Egisto y declara que Tiestes maldijo a la familia de Atreo. Llegados a este punto podemos elaborar una secuencia causal que interrelaciona la acción humana con la divina: los dioses oyeron la maldición de Tiestes, fueron ellos quienes generaron la peligrosa situación que llevó a Agamenón a sacrificar a su hija, esto le ganó la hostilidad de su esposa y selló su sino; y por las profecías de Casandra sabemos (1.279-85) que el hijo de Agamenón y Clitemnestra regresará un día para vengar a su padre.

Pero, ¿qué clase de secuencia causal es ésta? Los hombres nunca pueden estar seguros de que los dioses hayan aceptado una maldición, así como no podemos saber si es manifestación de una maldición el infortunio que sufrimos. ¿Quiere hacernos creer Esquilo que la decisión de Agamenón de sacrificar a su hija fue una elección libre, o por el contrario que era algo ineludible? Diferentes intérpretes de esta obra han ofrecido diferentes respuestas a esta pregunta. Acaso Esquilo quiso decirnos justo esto: que nos lo preguntáramos. ¿Fue la peligrosa situación que condujo al sacrificio generada por la maldición o por iracundas divinidades ante el sino que pendía sobre Troya? ¿Era inevitable que Clitemnestra no olvidase jamás el sacrificio, o fue Egisto quien la sedujo? (Píndaro plantea, pero no responde, esta cuestión [*Píticas* 11,22 ss.]). En su confrontación con el coro tras el asesinato de su esposo, Clitemnestra se jacta, amenaza, se justifica y en un momento (pero sólo en uno) habla como si tan sólo hubiese sido el instrumento para el cumplimiento divino de la maldición de Tiestes (*Agamenón* 1.475-504), declaración a la que el coro responde con indignación y rechazo para a continuación, y de inmediato, quedar sumido en la incertidumbre.

Hay otros mitos, particularmente el «ciclo tebano» que concierne a Edipo, a Layo, su padre, y a sus hijos Eteocles y Polinices, en los que el concepto de maldición y su transmisibilidad pueden tener su importancia o simplemente no estar presentes. Cierto es que Edipo maldijo a sus hijos y el cumplimiento de la maldición es el tema de *Siete contra Tebas* de Esquilo (cf. Sófocles, *Edipo en Colono* 1.370-82). El propio parricidio de Edipo y su incesto pudieron haber sido tratados como la manifestación de

una maldición heredada, pero veamos cómo le hace hablar Sófocles en una furiosa respuesta a Creonte:

> Lanzas por tu boca contra mí asesinatos, bodas y desventuras que yo, desgraciado, padecí en contra de mi voluntad. Así lo querían los dioses, tal vez porque estaban resentidos desde antiguo contra mi linaje.
>
> (Sófocles, *Edipo en Colono* 962-5)

Edipo no sabe, y no puede saber, si ha heredado o no ha heredado una maldición. La versión mejor conocida de un mito puede establecer el asunto claramente y si sabemos esto podemos anticiparnos completando una secuencia de acontecimientos que para los caracteres y el coro en un momento dado de la obra es incompleta. Es *su* experiencia de la incertidumbre, la inquietud y la fe ciega lo que la tragedia, mediante la puesta en escena de palabras y hechos de un mito en una secuencia temporal, nos invita a compartir.

En el pasaje citado Edipo niega toda responsabilidad y no admite que se le trate según la generalizada reacción griega contra el parricidio y el incesto, como algo impuro (el Teseo de Sófocles en *Edipo en Colono* tan afectivo y compasivo como el Teseo de Eurípides en *Heracles furioso* unos años antes, no admite esa reacción). Nada hay que sugiera que la justicia divina sea moralmente mejor o más prudente que la humana. La idea de que los dioses castigan la injusticia es un gran consuelo cuando nosotros mismos somos víctimas inocentes y sufrientes, y uno de los temas de los *Persas* de Esquilo, que los persas que invadieron Grecia incurrieron en grandes infortunios porque asolaron los santuarios de los dioses (807 ss.), recibiría de seguro el asentimiento moral del auditorio. Se halla sin embargo combinado (828 ss.) con un concepto diferente, que nos resulta familiar desde los días de Herodoto (por ejemplo VII 10. ε. 1.): bastan el poder, la riqueza y la ambición para incurrir en la indignación divina. El hecho de que los personajes principales de la tragedia griega sean héroes y heroínas (o en los *Persas* el monarca más poderoso del mundo) enaltece en grado sumo el efecto dramático de su humillante caída, que la poesía anterior a la tragedia trató también, aunque ocasionalmente, como paradigma de la debilidad humana frente al arbitrario sino o a la inescrutabilidad divina. En el caso de Edipo el efecto de su caída queda intensificado también por la rapidez de su ascensión: errabundo solitario, se convirtió en rey de Tebas y la revelación de su parentesco le hace de nuevo erran-

te solitario, cegado por el odio hacia su persona y previendo únicamente vergüenza y ruina para sus hijos.

El tema central del *Prometeo encadenado* parece ser la decidida hostilidad al gobierno divino del mundo; singular e influyente tragedia cuya tradicional atribución a Esquilo resulta más difícil a medida que se investigan en profundidad sus aspectos técnicos (lenguaje, metro, maestría teatral). Prometeo, antaño aliado de Zeus, es encadenado por éste a un peñasco solitario por cuanto se opuso al deseo de Zeus de destruir a la humanidad. Es inevitable que, según las palabras de Prometeo, haya que tratar a Zeus de tirano cruel y despreciable, pero el retrato de Hermes, mensajero de Zeus, cual lacayo matón es deliberada elección del dramaturgo. En *Ion* de Eurípides el punto de arranque del relato es la brutal violación de la doncella Creusa por el dios Apolo, pero, y en contraste con *Prometeo encadenado*, el justo resentimiento de la víctima se desvanece por el imprevisto resultado de la concatenación de acontecimientos que dicha violación pone en marcha. No hay respuestas fáciles para los conflictos que conforman los temas de la tragedia griega: conflictos de lealtad entre parientes, amigos y el estado, o entre el mero impulso humano y el reconocimiento de que los dioses actuarán de otra manera.

Los poetas trágicos supieron cómo utilizar las multivarias potencialidades del mito heredado, de suerte que nos hacen sentir y pensar en torno a problemas que trascienden los meros datos del mito.

5
LA COMEDIA

I

Los nombres de los escritores de comedias cuyas obras se representaban en las Dionisíacas en la ciudad de Atenas no fueron incluidos en un registro permanente hasta el 486 a.C. Es muy posible (cf. p. 63) que jocosas representaciones dramáticas desempeñaran algún papel en dicho festival desde muy antiguo. Incluso es posible que la comedia sea de mayor antigüedad que la tragedia pero durante algún tiempo considerada como efímera, local, no digna de ser escrita. El único poeta del siglo V cuyas obras podemos leer hoy en día es Aristófanes. Escribió al menos cuarenta, de las cuales once le sobrevivieron. La primera obra data del 427 y de las once supervivientes la más antigua, *Acarnienses*, la escribió en el 425. Algo sabemos, a través de citas y fragmentos, de algunas comedias representadas en el período 440-425, pero a medida que retrocedemos en el tiempo los testimonios decrecen rápidamente y, ciertamente, muy poco podemos decir con seguridad sobre la naturaleza de la comedia contemporánea de la tragedia de Esquilo. Es una lástima nuestra ignorancia pues las primeras obras de Aristófanes nos dan la impresión de que la comedia, tal como la heredó, era un compuesto de dos elementos al menos originariamente distintos.

Uno de estos elementos es un coro (de veinticuatro personas) que puede representar a seres humanos (por ejemplo, *Acarnienses*, *Babilonios*) pero también, y a menudo, a otras criaturas (por

ejemplo, *Aves*) y a entidades personificadas (por ejemplo, *Nubes*). Ciertamente, esto era una forma artística antigua pues hallamos en vasos áticos del siglo VI pinturas de hombres disfrazados de caballos o aves que danzan con acompañamiento de caramillo. La tradición permaneció vigorosa a lo largo de la vida de Aristófanes como vemos por los títulos de sus comedias, *Avispas* y *Ranas*. No tratan estas obras «sobre» avispas o ranas sino que en la primera el coro representa a jurados atenienses entrados en años disfrazados de avispas para simbolizar su disposición, y en la segunda el coro de ranas sólo aparece en una escena casi al principio de la obra para ser reemplazado a continuación por un coro diferente, los espíritus de los iniciados en el mundo de ultratumba. A mitad de la comedia, aproximadamente, todos los actores hacen mutis y el coro se dirige directamente al auditorio intercalando los pasajes recitados con el canto y la danza. En esta parte de la obra («parábasis») no se presta atención a los caracteres y a la acción dramática, y si en el resto de la obra apreciamos un «mensaje» circunstancial, sostenido y vigoroso, para nuestra sorpresa nos encontramos con que precisamente en la parábasis, justo donde esperaríamos que fuese explicado detalladamente y en forma directa el mensaje, queda éste suspendido. El coro no cesa de ser (por ejemplo) aves o nubes, mas durante la parábasis, no se comportan como aves o nubes que participan en la simulada secuencia de acontecimientos que constituye la acción de la obra, sino aves o nubes que visitan Atenas en ocasión del festival. Así por ejemplo:

> Cuando nos aprestábamos a venir aquí, la Luna, topándose con nosotros, nos ordenó que hiciésemos saber lo siguiente: en primer lugar dar la bienvenida a los atenienses y a sus aliados; a continuación dijo que se encuentra irritada... que no os conducís correctamente con el calendario sino que trastocáis los días sin por qué ni para qué de suerte que dice que los dioses la amenazan a cada momento, siempre que se sienten burlados por una comida y retornan a sus casas sin gozar de la fiesta según el cómputo de los días.
>
> (Aristófanes, *Nubes* 607-10, 615-19)

Es una ingeniosa manera de hablar sobre las manipulaciones del calendario, que tuvieron lugar cuando se representó las *Nubes*, a diferencia de la piadosa indignación que a principios de este siglo intentó impedir el cambio horario estacional como «interferencia con el tiempo divino». La parábasis aristofánica nunca pierde un cierto toque de frivolidad y a menudo es una autoa-

labanza en conexión con la denigración de otros poetas que compiten por el primer premio. En *Acarnienses* Aristófanes se sirve del hecho de que vivió en Egina para crear una fantástica y agradable pintura de las relaciones internacionales:

Pues el rey de Persia, poniendo a prueba a la embajada lacedemonia, preguntóla en primer lugar cuál de las dos [Atenas y Esparta] excedía en navíos y a continuación a quién de ellas dirigía este poeta sus reproches; pues era del parecer que, con él de consejero, se volverían mucho mejores *esos* hombres y ganarían muchas más batallas. Por ello los lacedemonios os inducen a la paz y reclaman Egina. Les importa una higa aquella isla, por el contrario, desean arrebataros a este poeta.

(Aristófanes, *Acarnienses* 647-53)

El segundo elemento importante en la comedia aristofánica es el relato representado, y aquí, sin la ayuda directa de las pinturas de los vasos áticos, resulta más problemática la reconstrucción de afinidades literarias. Algunos testimonios sugieren que el drama cómico ya existía en partes del mundo de habla doria al menos tan tempranamente como en Atica, y presumiblemente incluso antes. A principios del siglo V Epicarmo, un siracusano, compuso diálogos cómicos en forma dramática, si bien no sabemos con seguridad en qué medida incluía regularmente un coro o si, entonces, se representaban en un teatro; ahora bien, los fragmentos y citas que nos han llegado revelan muchas de las características que hallaremos más tarde en la comedia aristofánica, incluyendo el tratamiento jocoso de motivos religiosos y mitológicos y diálogos cargados no sólo de vigorosa naturalidad sino también teñidos de vulgaridad. La tradición que Epicarmo estableció continuó desarrollándose independientemente en Occidente en parte como «mimos» (escenas cómicas pensadas más para el lector que para ser representadas) y en parte como drama cómico local sobre el que ejerció poca influencia, a lo que parece, la creciente elegancia y sutilidad de la comedia ática en el postrer período clásico. Epicarmo gozó de la reputación de hombre sabio y en tiempos posteriores se le atribuyeron, erróneamente, algunas poesías de carácter moralizante y filosófico compuestas en su dialecto y estilo.

La trama de una comedia aristofánica está enraizada en las circunstancias que rodean la representación y, a diferencia de la tragedia, que pone en escena un acontecimiento concebido como perteneciente a un remoto pasado, una comedia representa algo que en cualquier momento podría suceder si se permitiese a la

imaginación vencer los obstáculos que la realidad le opone. No eran infrecuentes las versiones burlonas de los mitos en la comedia, pero sólo sabemos de ellas a través de citas y resúmenes; todas las obras que conservamos íntegras, pertenecientes al siglo V, se refieren, con diversos grados de precisión, a temas circunstanciales. Incluso cuando el tema de una comedia no es en sí mismo un asunto actual surgen aquí y allá en el diálogo de los actores y en los cantos del coro alusiones al pueblo y acontecimientos familiares al auditorio, a veces como verdaderos apartes, a veces para conseguir la mayor intensidad de un chiste. No debemos olvidar por más tiempo que estamos viendo a unas personas disfrazadas para divertirnos pues el diálogo cómico está cargado de referencias al propio teatro («Allí al lado» o «Mira, Props, el balancín de la guía»), al auditorio («Ahí está Sosias diciendo a Dercilo que el viejo es un alcohólico») y a la representación en cuanto tal («Bueno, ahora diré al auditorio de qué se trata»). Por otra parte, ocasionalmente el diálogo toma un rumbo que sugiere que el autor está haciendo que sus actores abandonen sus papeles en la trama y ejecuten una chanza de un modo tal que la asociamos con la revista más que con el drama.

II

Es perfectamente posible que una obra artística sea al mismo tiempo dramática y circunstancial sin que por ello esté a favor o en contra de cualquier actitud de la comunidad sobre un asunto determinado. Sin embargo, si recurre al ridículo, la sátira, la invectiva personal, a la parcialidad en la descripción de un conflicto entre adversarios nítidamente caracterizados, al prejuicio en las declaraciones dirigidas al auditorio o en la panoplia verbal de un «héroe» que consigue un triunfo, resulta entonces un factor decisivo de las actitudes públicas y puede que incluso sea un estímulo para los acontecimientos que se representan. Platón invita a considerar el ridículo de Sócrates en las *Nubes* de Aristófanes como parte importante que fue en la formación de los sentimientos hostiles de los que resultó víctima Sócrates al final de su vida. Como acabamos de ver en la cita de *Acarnienses*, el poeta cómico deseaba explotar el concepto de que, manteniéndose en la tradición de la poesía didáctica (cf. p. 45), era su deber castigar a la comunidad por medio de la «infamia» y así poner fin

a sus locuras. El mensaje político de algunas (que no todas) comedias de Aristófanes permite la formulación de un conciso resumen: *Acarnienses* y *Lisístrata* nos dicen «No a la guerra» (*Paz* tiene las trazas de decir esto, pero de hecho la decisión de firmar la paz ya había sido tomada unos meses antes que se representase la obra). Comprensiblemente, algunos críticos de nuestros días han tratado tales obras como apasionados intentos de un poeta de sentimientos conservadores por convertir a su auditorio a su propio modo de pensar en cuestiones de gustos políticos y artísticos. Otros, al ver que todos los poetas cómicos coetáneos de Aristófanes y la generación anterior a la suya siguieron, al parecer por lo que nos queda de sus citas y fragmentos, la misma línea, han considerado a la comedia como una forma literaria puesta en práctica y que recibía la aprobación de un segmento de la comunidad para perplejidad del otro. Se ha sugerido, como otra posibilidad, que la sátira aristofánica y la difamación son la fuente de diversión adecuada que toleraban en ocasiones muy concretas tanto sus víctimas como el auditorio.

Este último punto de vista es difícilmente sostenible si tenemos en cuenta que los atenienses pusieron en práctica de tiempo en tiempo la pena capital y el exilio, o castigaron, no sólo a quienes fracasaron en el ejercicio de sus magistraturas sino también a individuos sospechosos de delitos religiosos, y además el hecho de que por lo general los griegos, sensibles a la vergüenza, tendieron a considerar el insulto fácil, y en público, como expresión y causa de enemistades. Hay indicios de que en más de una ocasión se legisló contra los ataques personales en el teatro, aunque fueran efímeras. Por otro lado, el «mensaje» de una obra de Aristófanes se nos escapa cuando tratamos de definirlo en términos precisos y extraer una conclusión práctica de él, a lo que hay que añadir la libertad de que hace gala en el empleo de la fantasía, lo mágico y lo sobrenatural. El campesino ateniense que en la *Paz* vuela a la morada de los dioses a bordo de un escarabajo previamente engordado hasta alcanzar descomunal tamaño, alude a Guerra (quien está majando las ciudades griegas en un mortero), convoca a los griegos todos para que con maromas y picos liberen a Paz, cautiva de Guerra en una caverna, hasta que por fin la sacan a la luz del día. De qué modo consiguen alcanzar el cielo y vuelven a tierra es una pregunta técnica que no podemos contestar. En las *Aves* un ciudadano ateniense y su amigo emigran al mundo de las aves y las persuaden para que construyan

una ciudad fortificada en cualquier parte del cielo, no importa cómo, entre los dioses y los hombres, y obligar a los dioses a llegar a un acuerdo, de suerte que el emprendedor ateniense casa con Soberanía, «guardiana» de los dioses, y se convierte en el rey del universo. Tal es el mundo de la fantasía y no por ello deja de ser pertinente en las obras en las que la secuencia de acontecimientos depende ostensiblemente de la acción humana. En *Lisístrata,* por ejemplo, nos presenta a las mujeres de las ciudades beligerantes conspirando para ponerse en huelga contra sus maridos y juramentándose que no consentirán relaciones sexuales hasta que termine la guerra con una paz negociada. La escena de las negociaciones, de cualquier modo, orilla lo que hubiera sucedido en aquel preciso instante y nos presenta a ambas partes prestas a toda clase de concesiones con tal de reanudar la actividad sexual. El interés se centra en una hermosa personificación de la Reconciliación:

LISÍSTRATA (*a los espartanos*)—... y hubo un tiempo en que los mesenios os acosaban y Neptuno estremecía vuestras tierras. Entonces partió Cimón con cuatro mil soldados y salvó a Esparta. Así fuisteis tratados por los atenienses y vosotros, en cambio, devastáis nuestra tierra cuando somos vuestros benefactores.
ATENIENSE (*triunfante e indignado*). — Sí, Lisístrata, obraron mal.
ESPARTANO (*sin convicción*). — Obramos mal. (*Musitando a Reconciliación*) Pero, ¡que fantástica locura!

(Aristófanes, *Lisístrata* 1141-8)

Una obra como *Lisístrata* transporta temporalmente al auditorio del mundo real al mundo de la fantasía alentándonos a imaginar cómo podríamos solucionar nuestras preocupaciones si los hechos que hemos de encarar fuesen diferentes de lo que en realidad son.

Una teoría simple y global que intentase explicar por qué reímos es mucho más difícil de sostener que una explicación teórica, al mismo nivel de simplicidad y comprensión total, de por qué lloramos; y las teorías de la comedia han resultado ser tan insatisfactorias como las teorías de la risa. Si queremos hacer justicia a la información que poseemos, las generalizaciones sobre la comedia aristofánica han de ser, por fuerza, imprecisas y poco definidas. Resulta más ventajoso hacer un elenco de sus tipos humorísticos que teorizar sobre ellos, y el elenco ha de incluir abundante parodia literaria, sátira personal y social y muchas clases de ingeniosos juegos verbales. Algunos otros tipos se pueden agru-

par (de manera poco definida) en la categoría «liberación de la inhibición» y ponerlos en relación con el elemento de la fantasía incontrolada ya descrita. Liberación es el término más claro, a un nivel superficial, de los muchos que se usan en anatomía y fisiología, y que están totalmente ausentes en la épica, tragedia y prosa y tan sólo aparece fuera de la comedia en los graffiti y en ciertos géneros restringidos de poesía humorística (cf. p. 44) El «héroe» cómico —esto es, el personaje que en un tipo de obra triunfa al final merced a su ingenuidad, flexibilidad y ruidosa bravuconería— es el adecuado para ser tosco, grosero, cínico, desengañado, siempre presto para tratar a poetas e intelectuales como pretenciosos y a los magistrados civiles y militares como corrompidos y egoístas. También el coro puede hacerse eco del resentimiento del ciudadano hacia sus superiores:

... más que mirando a un jefe de batallón enemigo de los dioses, con sus tres penachos y su capa de un rojo violento que dice él que tiene un tinte de Sardes; pero si hay que combatir llevando la capa, se queda entonces bañado de un tinte de Cízico y luego huye el primero como un caballo-gallo rubio sacudiéndose los penachos; y yo me quedo como guardando redes. Y cuando están en Atenas hacen lo no soportable, a unos nos alistan, a otros arriba y abajo les borran dos o tres veces. «Mañana es la partida.» Uno no ha comprado provisiones, porque no sabía que iba a salir él; luego se acerca a la estatua de Pandión y se ve a sí mismo, apurado por su desgracia echa a correr con la mirada acre. Esto nos lo hacen a los campesinos, pero a los de la ciudad mucho menos, esos que para los dioses y los hombres son... ¡pierdeescudos!

(Aristófanes, *Paz* 1172-86)

El poder de los militares, magistrados y políticos sobre el ciudadano ateniense era limitado, pero el poder de los dioses era ilimitado sobre los hombres y la representación de comedias en los festivales dramáticos era una buena ocasión para que los atenienses se pudiesen vengar sometiendo a los propios dioses y diosas al ridículo. El héroe de *Aves* disfruta sobremanera humillando y engañando a los dioses que llegan para negociar la paz. El jefe de la delegación es Posidón que está acompañado de Heracles, tosco, simplón y estúpido, y un dios tracio cuyo griego es deficiente:

POSIDÓN (*al dios tracio*). — ¿Qué *haces*? ¿Te echas el manto al lado izquierdo? ¿No te lo vas a colocar a la derecha? ¿Cómo es eso, desgraciado?... Eres el más bárbaro de todos los dioses que he visto. (*A Heracles*) Pero, ea, Heracles, ¿qué te parece que hagamos?

HERACLES. — Ya me has oído, Posidón, que quiero estrangular al hombre que ha bloqueado a los dioses, sea quien sea.
POSIDÓN (*pacientemente*). — Pero, ¡amigo Heracles, si hemos sido elegidos embajadores para hacer un pacto!
HERACLES. — Tengo el doble de ganas de estrangularlo.

(Aristófanes, *Aves* 1567 ss., 1572-8)

Esta obra se representó justo cuando los atenienses intentaban apresar y dar muerte a quienes creyeron culpables de mutilar las estatuas de Hermes y de parodiar los misterios eleusinos en una reunión privada. La Atenas de Aristófanes era «pluralista» en el sentido de que en ella no sólo tenían cabida toda gama de creencias religiosas, desde el fanatismo o incredulidad hasta la sofisticación y el escepticismo, sino también en el sentido de que le era posible al hombre sencillo satisfacer sus contradictorias necesidades emocionales en ocasiones diversas, un día propiciando el favor divino mediante la piedad y el sacrificio y al día siguiente aliviando sus sentimientos mediante la mofa que hace de los sobrenaturales señores de su existencia. En *Mujeres en las Tesmoforias* («Thesmophoriazusae»), representada en el 411, y en *Ranas,* representada en el 405 (pocos meses antes de la derrota naval con la que finalizó la guerra del Peloponeso a favor de los enemigos de Atenas), Aristófanes utiliza el tema de la poesía trágica. La primera contiene abundante imitación burlesca de Agatón y Eurípides. En la segunda Dioniso, divinidad en cuyo honor se celebraban los festivales dramáticos, se llega hasta el mundo de ultratumba para traer a la vida a Eurípides. Después de un viaje lleno de peripecias en el que se ve atrapado en diversas situaciones absurdas y humillantes y que demuestra al mismo tiempo la tenacidad y desenvoltura de su esclavo, halla el espíritu de Eurípides discutiendo acaloradamente con el espíritu de Esquilo (muerto hacía cuarenta años) por el «trono de la poesía» en el mundo de ultratumba. Pone en escena un debate entre ambos y al final decide traer a la vida a Esquilo en vez de a Eurípides. Adopta unos criterios, invitando al auditorio a adherirse a ellos, que sorprende a muchos críticos por su ingenuidad, comenzando por la premisa de que la función de un poeta trágico es la de elevar el nivel moral del ciudadano y procediendo a juzgar cada una de las obras, escenas y pasajes de Esquilo y Eurípides por su efecto teatral y su estilo poético. La obra no nos invita a admirar a Esquilo como pensador. Realmente, al oponer «la garrulería de Sócrates» a «lo fundamental del arte de la tragedia», el último

coro sugiere que la tragedia se ha entibiado en las manos de Eurípides por su intelectualización. El debate entre ambos espíritus permite a Aristófanes realizar diversas parodias punzantes de sus estilos, como en esta monodia pseudo-euripídea en la que la heroína, despertada por un terrible sueño, descubre que su vecina ha robado el pollito de su gallinero:

¡Ah!, dios de los mares,
¡Esto es! ¡Ah!, vecinos míos,
contemplad estos prodigios.

*

Pues yo, desdichada,
me hallaba aplicada
a mis quehaceres, el huso lleno de lino
gi-gi-girando con mis manos,
haciendo una madeja

*

y él echó a volar, a volar hacia el cielo
sobre las ligerísimas puntas de sus alas
y penas, penas me dejó,
lágrimas, lágrimas mis ojos
derramaron, ¡desgraciada!

(Aristófanes, *Ranas* 1341-3, 1346-8, 1352-5)

No nos ha llegado ninguna obra de Aristófanes de los años inmediatamente posteriores a la derrota y humillación de Atenas, pero en los últimos años de su vida dio un nuevo sesgo a la comedia (del que bien puede haber sido el iniciador), ejemplificado por *Asamblea de las mujeres* («Ecclesiazusae») y *Riqueza* («Pluto», del 388). Ambas comedias tratan de cuestiones que, con ligeros ajustes, podrían adecuarse a las circunstancias de muchos estados griegos de cualquier momento histórico. En la primera de ellas las mujeres se comportan como los hombres, incluso en la indumentaria, se reúnen en asamblea al alba y aprueban leyes que tornan la estructura de la sociedad de arriba abajo, transfiriendo la iniciativa sexual a las mujeres y aboliendo la propiedad privada. En *Riqueza* un ciudadano descubre al dios Pluto y le cura de su ceguera adquiriendo por ello una riqueza insospechada y el poder de asegurar la correlación entre prosperidad y mérito, cuya ausencia en el mundo griego lo afirma el adagio «la riqueza es ciega». El tono moralizante de la obra y su distanciamiento de los caracteres humanos y circunstancias atenienses junto con su relativa ausencia de obscenidad, aseguraron su lectura en la antigüedad tardía y en el mundo bizantino

más que a cualquier otra comedia. Su rasgo teatral más sobresaliente es su descuidado tratamiento del coro que lo componen vecinos del dichoso ciudadano. Tras un pasaje de diálogo y canto al principio de la obra, sólo tenemos meras indicaciones en el texto de que en determinados momentos de la acción el coro cantaba y danzaba, pero no aparecen los cantos y presumiblemente no llegó a componerlos el propio poeta. Este desarrollo ya se vislumbra en la segunda parte de *Asamblea de las mujeres.*

III

En contraste con la tragedia, que parece fue perdiendo el favor del público durante el siglo IV a. C., al considerar a los poetas trágicos del siglo anterior como maestros insuperables del género, el desarrollo de la comedia prosiguió precisamente por no adherirse a la tradición, y los rasgos formales siguieron transformándose, tras la muerte de Aristófanes, en la dirección señalada en sus últimas obras, principalmente en la independencia del coro de la trama de la obra al quedar relegado a los intermedios musicales. A su vez muchos dramaturgos, prolíficos y originales, trataron nuevos motivos y temas. Se nos han conservado en obras de autores posteriores, incluyendo antólogos, cientos de citas, aunque naturalmente, éstas resultan insuficientes para que podamos saber lo que más desearíamos: la estructura, los argumentos y el propósito de las obras que las distinguen de cabo a cabo de las precedentes.

Gracias a las adaptaciones latinas de las comedias griegas debidas a los poetas cómicos romanos como Plauto y Terencio, siempre hemos estado mejor informados del último cuarto del siglo IV y de principios del III, y el descubrimiento de textos griegos fragmentarios de Menandro durante los últimos sesenta años nos ha proporcionado un conocimiento directo de mucho que hasta entonces había sido objeto de suposición. Menandro, que representó sus primeras comedias unas dos generaciones tras la muerte de Aristófanes y que escribió más de un centenar antes de que muriera, de mediana edad, en el 292, llegó a ser considerado como el mejor poeta de la «Comedia Nueva», como Aristófanes lo fue de la «Comedia Antigua». Tenemos casi completa una de sus obras, *Díscolo,* de otras cinco podemos leer amplios parlamentos y continúan siendo publicados nuevos fragmentos.

Rasgo distintivo de las tramas de la Comedia Nueva es el conflicto y padecimiento surgidos, por ignorancia y error, principalmente entre padres e hijos, amantes o esposos. Un padre cree que su hijo adoptivo ha seducido a su concubina en su ausencia y que el niño que ella custodia es consecuencia de ello; está en lo cierto al pensar que su hijo adoptivo es el padre de la criatura pero su madre es la joven hija, soltera, de su vecino. Llega a oídos de un soldado que su concubina ha sido sorprendida en tierna conversación con un joven; encolerizado, corta sus cabellos sin saber que el joven es su hermano. La identidad de un recién nacido abandonado y entregado a sus padres por un desconocido queda desvelada gracias a objetos personales abandonados con él. Tales motivos son similares al motivo del «reconocimiento» en la tragedia, al que la *Poética* de Aristóteles atribuye importancia, mas hay que señalar algunas diferencias. En la tragedia el reconocimiento de la identidad de un individuo en ocasiones puede constituir un «final feliz» (Ion y Creusa en *Ion* de Eurípides), pero también puede crear una situación que continúa desarrollando el argumento en una aventura intrigante (Orestes e Ifigenia en *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides) o en acontecimientos sombríos e inquietantes (Orestes y Electra en el tratamiento que del relato hacen Esquilo y Eurípides). Incluso, como en el caso del reconocimiento de la propia identidad de Orestes, puede sumirnos en horrores que hubiésemos deseado desconocer. En la Comedia Nueva el reconocimiento mutuo y la disipación del error contribuyen siempre a dar por finalizados los sufrimientos y frustraciones de caracteres simpatéticos, y el auditorio puede estar seguro desde el primer momento de la obra que la bondad triunfará y la maldad recibirá castigo. El dramaturgo juega, efectivamente, con nuestra sensibilidad pero no abandonamos el teatro pesarosos por la irreversible crueldad del destino.

La influencia de la tragedia sobre la Comedia Nueva es a todas luces clara en el uso que del prólogo orientador hace Menandro —podemos hallar paralelos en Hermes del *Ion* de Eurípides o en Afrodita de su *Hipólito*— para presentarnos la situación y, a veces, insinuarnos lo que va a ocurrir. Por regla general el prologuista es un personaje divino, e importante para el desarrollo de la acción, a quien ni ven, ni oyen ni se dirigen los otros caracteres. En el *Díscolo* de Menandro el prologuista es *Pan* cuyo templo, compartido con las ninfas, está representado por una de las tres puertas del

fondo del escenario. Pretende que se recompense la piedad de la hija de un viejo campesino haciendo que un joven hacendado se enamore al punto de ella. En otras obras comienza Menandro con una escena que atrae el interés del auditorio y sólo entonces entra en escena un personaje divino, por ejemplo Fortuna o Incomprensión, que contesta algunas de las preguntas que la escena nos ha suscitado, de modo similar a como Aristófanes hace a veces cuando un carácter en la primera escena de una obra se vuelve al auditorio y explica la grotesca situación en la que nos ha metido sin advertírnoslo.

Aunque una obra de la Comedia Nueva puede postular un designio providencial o la arbitrariedad de un ser sobrenatural como motivo principal del argumento, evita presentar acontecimientos que exijan una explicación sobrenatural; después de todo, desde el punto de vista del observador, «un dios, a lo que parece, hizo que me enamorase de ella» y «de repente me enamoré de ella» son descripciones alternativas del mismo acontecimiento. La presencia sin plan previo de mortales, divinidades y abstracciones personificadas, mezcla tan a menudo presente en la Antigua Comedia, falta en la Comedia Nueva; tal es la indiferencia de la Comedia Nueva a las limitaciones impuestas por causas físicas espacio-temporales y por realidades sociales en la interacción entre las argucias del héroe cómico y los adversarios a quienes tiene que vencer. Los elementos fantásticos de la Comedia Nueva se fundamentan en el profuso uso de notables coincidencias, rasgo inevitable en un género que explota el drama del reconocimiento, y en la rapidez con que los caracteres cambian de ideas, no menos inevitable cuando una obra ha de crear, para resolver a continuación, una urdimbre de acontecimientos en unos mil versos. Mediante una alocución moralizante sobre los usos de la riqueza el joven mancebo en *Díscolo* persuade a su padre para que acepte lo que unos minutos antes ha rechazado, un pobre pero excelente campesino como yerno. «No necesito consejos morales», dice el padre, entre enternecido y quejoso, y sus palabras nos hacen considerar la alocución del hijo más como una revelación de su carácter que como un convencionalismo artificioso.

Es en la caracterización y en los matices de la interacción social donde Menandro despliega, de hecho, su genio y no tanto en sus máximas moralizantes que hicieron de él un rico venero para los antologistas. Los caracteres «de repertorio» —quizá sea un tér-

mino más adecuado los caracteres «previsibles»— se manifiestan ocasionalmente, de modo especial el retrato del gárrulo y del cocinero autosuficiente (no olvidemos que la cocina era una ocupación masculina). A pesar de ello resiste la tentación que al prolífico dramaturgo le presentan los papeles recurrentes —padres irascibles, doncellas enérgicas pero llenas de ternura, ingeniosos esclavos que salvan a sus ingenuos dueños de situaciones desesperadas— y lo que podían haber sido estereotipos resultan individualidades. Dos pasajes nos comunicarán algo de la calidad característica de Menandro. En el primero, *Epitrépontes* («El arbitraje»), un esclavo, Onésimo, trata con suavidad y confiada ironía al suegro (Esmícrines) de su dueño:

ONÉSIMO.— ¿Quién golpea la puerta? ¡Ah! Es Esmícrines. ¡Difícil hombre! Viene por la dote y por su hija.
ESMÍCRINES.— Así es. Que Dios te maldiga.
ONÉSIMO.— Bueno, estás en tu derecho. Bien merece tu capacidad y buen juicio que tengas éxito. ¡Es *horrible* la forma como ha desaparecido la dote!
ESMÍCRINES.— ¡Cielos!
ONÉSIMO.— ¿Piensas acaso, Esmícrines, que los dioses tienen tiempo para repartir diariamente lo bueno y lo malo a cada uno de nosotros?
ESMÍCRINES.— ¿De qué me hablas?
ONÉSIMO.— Me explicaré. Hay en el mundo unas mil ciudades, pongamos por caso, y treinta mil hombres en cada una de ellas. ¿Buscarán la ruina o salvarán los dioses a esos hombres uno a uno?
ESMÍCRINES (*sorprendido por la ocurrencia*).— ¿Cómo podrían hacerlo? Estarían muy ocupadas sus vidas.
ONÉSIMO.— Bueno, ¿Quieres decir que «los dioses no se ocupan de nosotros»? En cada hombre han puesto una guía de su espíritu, su carácter. Se encuentra en nuestro interior y nos destruye si la tratamos injustamente, pero también puede mantenernos en la senda recta. Ese es nuestro dios y es su conducta la que hace que triunfemos o fracasemos. *Le* serás propicio no haciendo nada injusto o estúpido; sólo así triunfarás.
ESMÍCRINES.— ¡Bestia! ¿Quieres decir que *mi* carácter se está comportando estúpidamente?
ONÉSIMO.— ¡Te estás matando!
ESMÍCRINES (*enfurecido*).— ¡Insolente!

(Menandro, *Epitrépontes* 107-101).

En el segundo pasaje, de *Perikeiromene* («La trasquilada»), un soldado, Polemón, reacciona airadamente cuando su concubina, a quien ha maltratado, abandona su casa:

POLEMÓN.— *Yo* la consideraba mi *mujer*.
PATECO.— ¡No te excites tanto!

POLEMÓN.— ¿Quién *me* la entregó? ¿Por qué lo hizo *ella*?
PATECO.— ¡Bueno, estupendo! Quizá te quiso y ahora ya no te quiere, y se ha marchado porque no la tratabas bien.
POLEMÓN.— ¿Que no la trataba bien? ¿Qué insinúas? Oírte decir eso es el más cruel de los golpes.
PATECO.— (*en tono consolador*) Estás enamorado, bien lo veo. Por ello lo que estás haciendo ahora es una *locura*...

*

POLEMÓN.— No sé qué decir sino que me voy a ahorcar. ¡Me ha abandonado Glicera! *Ella* me ha *abandonado*, Pateco, ¡Glicera! Si quisieras hacerlo..., después de todo tú la conocías y a menudo has hablado con ella. Vé y háblale, media por mí, *¡por favor!*
PATECO.— Bueno, bueno, lo haré.
POLEMÓN.— Seguro estoy que tendrás argumentos.
PATECO.— Bueno, tengo algunos.
POLEMÓN.— ¡*Tienes* que hacerlo, Pateco! Es la única salida que hay. Si *alguna vez* le hice daño... Si no hago siempre lo mejor que puedo cada cosa... Si mirases ahora sus vestidos y joyas.
PATECO.— Realmente no es necesario.
POLEMÓN.— *¡Míralas*, Pateco, *por favor*! Así te compadecerás más de mí.
PATECO.— ¡Dios mío!
POLEMÓN.— ¡Vamos! ¡Qué vestidos! ¡Qué maravilloso espectáculo cuando se ponía uno de ellos! Quizá no la hayas visto con ellos.
PATECO.— Sí que la he visto.
POLEMÓN.— Y era tan alta... ¡Era magnífica! ¡Oh! ¿De qué sirve ahora decir lo alta que era? Debo de estar volviéndome loco al hablar tanto de ello.
PATECO.— ¡Ni hablar! ¡Nada de eso!

(Menandro, *Perikeiromene* 49-95, 504-24)

La Comedia Antigua, precisamente por la brutal franqueza, resultó efímera: estaba vinculada estrechamente a la problemática que preocupaba a determinada ciudad-estado en un preciso momento y el punto de vista de su humor era muy a menudo candoroso y vulgar. La Comedia Nueva, pensada para agradar a un auditorio de más refinada sensibilidad y de imaginación más inhibida, se expandió por el mundo mediterráneo en el crepúsculo de la tragedia; su demanda fue amplia y la adaptación que de ella hizo Terencio a los gustos romanos le permitió cierta influencia en Occidente. Es una ironía de la historia que Aristófanes sobreviviese en el Mediterráneo oriental, donde Menandro no sobrevivió sino a fines de la Edad Media, debido al interés de investigadores e historiadores por la Atenas del siglo V, por su lenguaje ático y por el intrínseco aprecio del trabajo de Aristófanes como drama cómico. Tanto en Oriente como en Occidente la Comedia «Media», que transformó la Antigua en una Nueva totalmente diferente, estaba destinada a perecer.

6
LOS HISTORIADORES CLÁSICOS

I

En el antiguo Egipto y en otras civilizaciones del Próximo Oriente fue práctica inmemorial erigir inscripciones reales que ofrecían narraciones detalladas y sistemáticas de los hechos de armas, administración y construcciones públicas en tono jactancioso, siendo a menudo falsas aunque no por ello dejaban de ser un marco de referencia para la conciencia histórica de quienes podían leerlas, y susceptibles de transcribirlas, y, así, ponerlas en circulación en papiro o en registros cerámicos. Por el contrario, si un griego, pongamos del 500 a.C., hubiera querido saber algo del pasado de su propia ciudad-estado no podía satisfacer ese deseo. No tenía a su alcance escritos históricos, archivos o crónicas; solamente (y en algunos estados) una sucinta lista de magistrados o sacerdotes anuales y textos legales, con frecuencia sin indicación de fecha. La poesía épica estaba pensada para contarle algo de su pasado más remoto, la edad heroica, pero estaba llena de contradicciones y era posible, por motivos de patriotismo, aceptar o desechar la veracidad de los pasajes épicos. Algunos poemas narrativos sobre determinada ciudad o territorio describían o mencionaban acontecimientos de fecha más reciente, pero no eran numerosos. La curiosidad histórica suscitada por lo que uno había visto u oído —«¿Cuándo se construyó este templo?», «En la estatua de este santuario dice; Dedicado por Eutídico, pero ¿quién fue Eutídico?» o «¿Quién fue el opulento rey Giges a quien alude este poema de Arquíloco?— no la podían satisfacer los objetos o textos que la provocaban sino sólo preguntando a quienes estaban interesados

en tales cosas y sabían de ellas por gentes de la generación anterior a la suya. Podían ofrecerse respuestas a «¿Quién...?» y «¿Cuándo...?» en términos genealógicos pues las principales familias griegas estaban interesadas en su propia genealogía y en sus pretendidas vinculaciones con los héroes de la leyenda, y tales respuestas se traducían de modo rutinario en «hace *tantos* años aproximadamente». A veces podía ofrecerse una respuesta (falsa o verdadera) en términos de escala cronológica de la ciudad en cuestión, por ejemplo, «en el arcontado de Anfitimo» y si existía una lista completa esa pregunta se traducía en «hace *tantos* años». Por el carácter y naturaleza de la narración histórica quien preguntaba dependía esencialmente de la tradición oral, el elemento narrativo de la conversación, asistemática, con frecuencia moral o políticamente tendenciosa y que constituía un conglomerado del que retiraba lo inútil a medida que le incorporaba material más reciente.

A principios del siglo V la característica curiosidad griega, que ya estaba encaminada a la constitución y construcción del mundo de la naturaleza, se tornó al pasado del hombre. La «historia», sin embargo, estrictamente definida como el estudio de lo que han realizado, dicho y pensado los seres humanos, no se separó de inmediato de la geografía, la historia natural y el mito, o de la especulación científica y religiosa a la que estos temas dieron lugar. Tales intereses son claramente visibles en Herodoto, el historiador griego más antiguo cuya obra poseemos. Natural de Halicarnaso, ciudad de origen dorio en la costa de Asia Menor, escribió sin embargo en dialecto jonio que llegó a ser ampliamente aceptado como el medio apropiado para la exposición en prosa. Algunas claras alusiones en sus últimos cuatro «libros» de los nueve en que se divide su obra indican que estuvo finalizándola tras el 430 (quizá muy poco después). Desconocemos cuánto tiempo le llevó esbozar, elaborar y revisar su trabajo en su totalidad. Su narración es un abigarrado complejo de acontecimientos, el conflicto entre griegos y persas que comenzó cuando éstos llegaron a las costas del Egeo en torno al 540, tras la conquista de Lidia, y alcanzó su punto culminante en la derrota de los persas invasores de Grecia (480-479) y en la inmediata liberación de los griegos de las islas y de las costas egeas de Asia Menor. Herodoto contempla su obra como un conflicto entre Europa y Asia y por ello comienza con la ascensión del reino de Lidia en el siglo VII a. C. Creso, último rey de Lidia, se ganó un lugar impor-

tante en la tradición griega por las generosas ofrendas que hizo al oráculo de Delfos y por consultarle antes de lanzarse al imprudente ataque contra los persas que acarreó su propia destrucción. El relato de Creso es la nervatura del libro primero de Herodoto. Habremos de esperar hasta el último tercio del libro sexto para encontrarnos con el primer ataque persa (aunque limitado) a la Grecia continental, y dedica los libros séptimo a noveno a la invasión de Grecia llevada a cabo por Jerjes.

En la frase con que Herodoto inicia su obra describe a ésta como la exposición de los resultados de su propia *historiē,* «investigación», y su propósito es

que los hechos humanos no queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros no queden sin realce.

Su prontitud para acreditar a los pueblos bárbaros con «notables... empresas» y su igualmente presteza en enriquecer su narración de «empresas» con una multivaria riqueza de datos curiosos e interesantes nos dan idea de la representación del mundo que tuvo en cuenta un griego de principios del período clásico con talento y capaz de expresarse con claridad. Su buena disposición a mostrar sus propios pensamientos y sentimientos en el comentario de su material hace de él una persona —y una persona profundamente griega— a quien sentimos no haber llegado a conocer hasta que hemos finalizado una primera lectura. Podemos considerar sin temor a todos los historiadores griegos hasta el 400 a.C. como los iniciadores, los creadores de la historiografía, prestos a todo intento, y no debemos de perder de vista este hecho si alguna vez estamos inclinados a criticar a Herodoto por sus digresiones, su asistematismo historiográfico y su frecuente indiferencia a nuestras exigencias de una clarificación de la relación temporal entre secuencias de acontecimientos narrados en contextos muy separados entre sí. Dado que en dos ocasiones refiere que más adelante ofrecerá un relato de la historia asiria, que de hecho no hallamos en su obra tal como nos ha llegado, pudiera ser que si hubiese vivido más tiempo hubiese realizado una obra más discursiva aún, por la incorporación de muchos capítulos sobre Asiria, o incluso menos al trasladar gran parte de su material geográfico e histórico de la antigua Asia y Africa a obras distintas. A juzgar por el libro segundo, es más probable la primera alternati-

va. Comienza este libro con la declaración de que el rey persa Cambises, hijo de Ciro, luchó contra Egipto. La narración se reanuda en III 1, «Contra este Amasis, a saber, el rey de Egipto, luchó Cambises», pues inmediatamente después de II 1 tiene mucho que contarnos sobre la antigüedad de la civilización egipcia, los límites físicos y los rasgos de Egipto, con una discusión sobre el nacimiento del Nilo y la causa de sus avenidas estivales (conoce, pero desgraciadamente rechaza, la hipótesis de que es producto de la licuefacción de la nieve). A continuación anuncia una digresión más larga todavía:

> Voy ahora a extenderme en detalle sobre Egipto, porque, comparado con cualquier otro país, tiene muchísimas maravillas y ofrece obras que superan toda ponderación; por esta razón hablaré de él con especial detenimiento.
>
> (Herodoto, II, 35.1)

Lo que sigue es: las prácticas sociales y religiosas de los egipcios, la extraña vida en Egipto (entreverada con más información sobre las costumbres y la religión) y, finalmente, aproximadamente a la mitad del libro, una historia de Egipto desde los más remotos tiempos hasta Amasis, animada con una digresión sobre el mito de la estancia de Helena en Egipto. Es dudoso que Herodoto se inspirase, en medida significativa, en fuentes escritas. Pudo ciertamente inspirarse en un escritor anterior, Hecateo de Mileto, a quien menciona por nombre, por sus datos geográficos y genealógicos y quiza también por su material relativo a la fundación de colonias; pero sabemos tan poco sobre la naturaleza y contenido de la obra de los historiadores griegos más antiguos y es tal el margen de incertidumbre sobre sus fechas que no se puede asegurar en qué medida depende Herodoto de ellos. La cuestión de sus fuentes para la historia de Egipto y Asia puede discutirse con más seguridad. Habla de visitas a Tiro y a diversos lugares de Egipto y sostiene que los sacerdotes egipcios le contaron muchas cosas, pero somete nuestra credibilidad a un gran esfuerzo cuando estos sacerdotes explican la mitología griega en términos griegos. Ya nos ha pedido demasiado cuando justo al comienzo de su obra declara que «esos persas versados en la tradición» atribuyen el origen del conflicto entre Europa y Asia al rapto de Io, hija de Inaco, rey de Argos, por mercaderes fenicios; y nos introduce en una de las escenas más importantes, un debate entre nobles persas en el 521 sobre si el Imperio Persa debiera

permanecer en monarquía o convertirse en una oligarquía o en una democracia (debate repleto de sentimientos familiares a los griegos sobre las ventajas y desventajas de los tres regímenes) con estas palabras: «Hubo un debate que algunos griegos hallan difícil de creer, pero lo *hubo*» (Herodoto III 80.1). Las opiniones actuales sobre las fuentes orientales de Herodoto van desde una credibilidad que admite con pesar que a veces se equivocó (como así fue en opinión de todos) hasta el rechazo de toda su obra como ficción sistemática y artera. Es posible que sus directos informadores fuesen griegos o heleno-parlantes cuya credibilidad y comprensión de las cosas sobrestimó en demasía y cuyas declaraciones, ya deformadas por asimilación a motivos griegos, distorsionó incluso más por su propia interpretación de las mismas.

Sea como fuese, lo que constituye la parte que trata de la historia de los griegos es, claramente, una síntesis de tradiciones, y más detallada a medida que avanzamos desde el 540 al 479, que existían en el tercer cuarto del siglo V a. C. Frecuentemente Herodoto se abstiene de tomar partido entre tradiciones alternativas aunque de buen grado se inclina a un lado o a otro, como en estos casos:

Los lacedemonios afirman que cuando la crátera, en el curso de su transporte a Sardes, llegó a la altura de Samos, los samios, que se habían enterado, se debieron de lanzar al abordaje con naves de guerra y apoderarse de ella; pero, por su parte, los samios sostienen que, como los lacedemonios que llevaban la crátera sufrieron un retraso y se enteraron de la captura de Sardes y de Creso, vendieron la crátera en Samos, comprándola unos particulares que la consagraron en el templo de Hera. Y puede ser también que quienes la habían vendido dijesen, al llegar a Esparta, que habían sido robados por los samios.

(Herodoto, I, 70.3)

Cuando los samios expulsados por Polícrates llegaron a Esparta... entonces los lacedemonios hicieron sus preparativos y organizaron una expedición contra Samos; al decir de los samios, lo hacían correspondiendo a un favor, ya que, en cierta ocasión anterior, ellos, con sus naves, les habían prestado ayuda contra los mesenios; sin embargo, y al decir de los lacedemonios, éstos organizaban la expedición no tanto para socorrer a los samios en su demanda como con el propósito de desquitarse por el robo de la crátera que llevaban a Creso y por el del peto, un presente que les había enviado Amasis, el rey de Egipto. En efecto, resulta que los samios se habían apropiado del peto un año antes que de la crátera...

(Herodoto, III, 46.1-47.2)

Tras contar detalladamente alegatos que circulaban en el sentido de que Argos había entrado en pérfidas negociaciones con

Jerjes antes de la invasión persa, añade: «Tengo la obligación de contar lo que se dijo, pero en absoluto estoy obligado a creerlo; y que se tenga esto en cuenta para cuando digo algo». (Herodoto VII 152.3) Nosotros, sus lectores, no estamos obligados a creerle o dejar de creerle, sino sólo (si somos historiadores) a tomar en consideración lo que, entre todos los datos que nos ofrece, se adecua con testimonios independientes para formular coherentes hipótesis históricas. Naturalmente que, para un complejo de tradiciones relativas a un período escaso en documentación arqueológica y archivística, sólo puede combinarse una pequeña parte de los detalles. Carecemos de razones, por regla general, para decidir si Herodoto transmitía la tradición cuidadosamente o qué parte de ella desechaba al escoger lo que transmitía.

La tradición tiende a expresar la ubicación de acontecimientos temporales en términos genealógicos y esto explica muchas de las dificultades con las que nos encontramos cuando tratamos de adaptar el material de Herodoto a un único esquema cronológico. Sin embargo, se encuentra justo en la transición a la historiografía pues bien puede aplicarse la fórmula válida para él (tres generaciones = cien años) que subyace en su polémica aseveración de que «Homero y Hesíodo vivieron hace cuatrocientos años, y no antes». De nuevo, una presunción tiene que subyacer en sus afirmaciones sobre la duración de los reinados de los reyes lidios de Giges a Creso, pues una comprobación con registros asirios demuestra que estuvo gravemente equivocado en la fecha de Giges. Los escritores sobre genealogías de principios del siglo V se interesaron por la edad heroica, y Herodoto no vacila en explicar detalladamente el linaje de los reyes espartanos desde Heracles. En otros lugares, sin embargo, establece una distinción de la mayor importancia:

En efecto, Polícrates fue, que sepamos, el primer griego —sin contar a Minos de Cnoso y algún otro, si en realidad lo hubo, que detentara el dominio del mar con anterioridad a este último— que aspiró a conseguir la hegemonía marítima. Es decir, en la llamada época humana, Polícrates fue el primero.

(Herodoto, III, 122.2)

Dando por sentado que Helena, Paris y Príamo existieron, sin embargo Herodoto es de la opinión, que atribuye a «los sacerdotes egipcios» (no menciona a Estesícoro [p. 53]), que Helena permaneció a salvo en Egipto durante la guerra de Troya, y no en Troya; por ello rechaza un elemento central de la *Ilíada* como

ficción («pues Príamo y su familia no hubieran sido tan dementes...»), pero no lleva su escepticismo sobre la leyenda a la lógica conclusión que tiene a su alcance, que la guerra de Troya puede ser un acontecimiento inventado. La poesía épica abunda en diálogos, y otro tanto acaece en los cuentos populares, rumores políticos, y las anécdotas insertas en nuestra conversación ordinaria («Y dijo: ¿qué es todo esto?, a lo que replicó...»). A Herodoto no se le hubiera ocurrido eliminar este elemento de su narración histórica, y perteneciendo como pertenecía a una cultura que disfrutaba con la oratoria como forma artística y que estaba acostumbrada a la toma de decisiones políticas y militares bajo el inmediato impacto de la alocución persuasiva, proyecta sus relatos deliberativos en lenguaje directo como, por ejemplo, en la descripción de los estrategos griegos deliberando antes de la batalla de Salamina:

> Cuando habló Temístocles, el estratego corintio Adimanto, hijo de Ocito, dijo: «Temístocles, en los juegos los atletas que comienzan demasiado pronto son batidos». A lo que Temístocles replicó. «Así es, pero quienes quedan atrás no consiguen premios». En esta ocasión su réplica al corintio fue suave. Nada dijo a Euribíades de momento por lo que había dicho antes con el propósito de que tan pronto como los griegos abandonasen Salamina evitarían este camino y ello porque hubiese sido vergonzoso acusar a los aliados en su presencia. Y continuó con diferente argumento diciendo, «Ahora os toca *a vosotros* salvar a Grecia permaneciendo y combatiendo en el mar aquí, donde digo que debiéramos estar, y no haciendo como *ellos* dicen, trasladando la flota al istmo...»
>
> (Herodoto, VIII, 60)

Las alocuciones más largas que pone Herodoto en boca de sus caracteres pueden considerarse como pertenecientes a una vieja tradición, si reparamos en la escena de la Asamblea del segundo libro de la *Ilíada*, pero estableció igualmente una técnica a la que se adhirieron historiadores griegos posteriores con diversos grados de fidelidad a los testimonios o preocupación por la retórica.

II

Justo cuando Herodoto estaba finalizando su obra el ateniense Tucídides se embarcaba en una historia de tipo muy diferente. Tucídides era un hombre maduro, quizá ya de cuarenta años, cuando estalló la guerra del Peloponeso en el 431; un conflicto previsible y previsto entre Atenas y su Imperio del Egeo de un

lado y Esparta y sus aliados (colectivamente llamados «los peloponesios») de otro, y al punto tuvo la ambición de escribir su historia. Desempeñó un alto mando militar en el 424 pero fue desterrado al fracasar en la defensa de una plaza que los atenienses consideraron de gran importancia; durante su exilio permaneció algún tiempo en el otro bando, regresando definitivamente a Atenas en el 404/3, tras la finalización de la guerra con la decisiva derrota de Atenas. Aunque se refiere en más de una ocasión al fin de la guerra y a su duración total, su relato se interrumpe bruscamente con los sucesos del invierno del 411/10. La obra en su conjunto es consecuente en estilo pero no en técnica historiográfica, y en particular su relato del 412-411 nos da la impresión de que no fue revisado al nivel que estableciera para otras partes de su obra.

Cuando tornamos de Herodoto a Tucídides probablemente nos sorprendan más las diferencias que las similitudes, pero algunas de estas diferencias son esencialmente lingüísticas y otras (incluyendo algunas de las más profundas) son debidas más a un contraste fundamental entre sus temas que a una disparidad en la estatura intelectual y propósito artístico de ambos. Al tratar acontecimientos acaecidos cuando menos treinta años antes de su propia madurez como escritor, y con frecuencia cien y más años, Herodoto dependía, como es natural, de la tradición oral y era consciente de sus deficiencias y limitaciones. Tucídides, al escribir la historia de una guerra que se desarrolló a lo largo de su vida adulta, estuvo presente en algunas de las ocasiones que describe, y obtuvo el resto de la información de combatientes a quienes se pudo interrogar en una medida imposible de alcanzar si se tratase con quienes simplemente transmitiesen lo que hubiesen oído a la generación precedente. En consecuencia, Tucídides fue capaz de exponer los acontecimientos de la guerra del Peloponeso en un orden estricto, año por año, dividiéndolos en «verano», cuando se llevaban a cabo las operaciones más importantes, e «invierno», cuando eran limitadas, normalmente, dichas operaciones. Una segunda y más importante consecuencia es que, quizá por su conciencia de la distinta valoración de los testimonios de que disponía y de su diferencia cualitativa respecto a la tradición heredada, no juzgó apropiado ofrecer el banquete para contarnos la receta o la procedencia de los ingredientes. Tan escasos son los vestigios contradictorios —hasta donde la documentación nos permite contrastar—, con tan poca frecuencia se confiesa incapaz

de llenar un hueco, o vacila a la hora de atribuir un motivo o intención, que no podemos formarnos una idea sobre la pertinencia de sus métodos de investigación o la ortodoxia de su juicio.

Indiscutiblemente, es un escritor magistral igualmente dotado para la rigurosa descripción del conflicto y del dolor como para la persuasiva y memorable generalización sobre las constantes de la historia humana. A menudo su narración es fría, concisa y precisa pero posee un agudo sentido de las situaciones límites como bien se aprecia en estos dos fragmentos. El primero de ellos se refiere al destino de la fuerza tebana que intentó tomar Platea en la primavera del 431, y el segundo a los prisioneros atenienses encerrados en las canteras de Siracusa tras la derrota de la expedición ateniense contra Siracusa en el 413:

Los tebanos, al darse cuenta de que habían sido engañados, se agruparon e intentaron rechazar los ataques en los lugares donde sobrevenían. Por dos o tres veces los deshicieron; mas luego, al atacar los platenses tumultuosamente y lanzarles al mismo tiempo las mujeres y esclavos desde las casas piedras y tejas, acompañadas de griterío y clamor, y como se añadía que había caído una gran lluvia durante la noche, se atemorizaron, y volviendo la espalda emprendieron la fuga a través de la ciudad, la mayoría de ellos desconociendo, en medio de la oscuridad y el barro, las salidas por donde podían salvarse —pues estos sucesos ocurrían al final de una luna—, y seguidos de unos perseguidores que las conocían perfectamente y trataban de evitar que escaparan por ellas; de forma que muchos perecieron.

(Tucídides, II, 4.2)

Como eran muchos los encerrados en un lugar profundo y estrecho, al principio les hacían sufrir los soles y el calor por carecer de techo, y cuando llegaban las noches, que contrariamente eran otoñales y frías, les hacían enfermar con el brusco cambio; y como por la falta de espacio lo hacían todo en el mismo sitio y además los cadáveres estaban amontonados unos sobre otros —pues morían a consecuencia de las heridas, de los cambios de temperatura y por otras causas semejantes—, se producían olores insoportables, y de otra parte sufrían por el hambre y la sed (pues durante ocho meses los siracusanos daban diariamente a cada uno una cótila* de agua y dos cótilas de pan) y de todos los demás sufrimientos que era previsible que padecieran unos hombres arrojados a aquel lugar, ninguno hubo que les fuese ajeno.

(*Id.* VII, 87.1 s.)

Al leer a Tucídides estamos obsesionados incesantemente con la tentación de aceptarle no sólo como el mejor escritor sino in-

* Medida de capacidad equivalente a 0,270 l. *(N. del T.)*.

cluso como un escritor magistral, y considerar su interpretación de la guerra del Peloponeso como definitiva, mas debemos admitir la tentación en lo que vale. Quería y deseaba dejar las cosas claras y al declarar su propósito establece un delicado equilibrio entre la firme confianza y la moderación:

Para una lectura pública, la falta de color mítico de esta historia parecerá un tanto desagradable; pero me conformaría con que cuantos quieran enterarse de la verdad de lo sucedido y de la de las cosas que alguna otra vez hayan de ser iguales o semejantes según la ley de los sucesos humanos, la juzguen útil. Pues es una adquisición para siempre y no una obra de concurso que se destina a un instante. (*Id.* I, 22.4)

A pesar de ello, media página más adelante descubre, por cierta autoconfianza rayana en la arrogancia, un punto débil en su concepto del oficio de historiador (y también en el de otros historiadores antiguos): «Las causas y las divergencias por las cuales lo rescindieron [esto es, el tratado de paz], las doy antes de empezar, *para que nadie tenga que investigar un día por qué tuvo lugar entre los griegos una guerra tan grande*» (íd. I, 23.5). En nuestros días han sido reiteradamente reexaminados, y no sin fruto, las causas de la guerra del Peloponeso, y si resulta difícil decir si esta investigación ha reivindicado o invalidado el punto de vista de Tucídides, la dificultad radica principalmente en la falta de acuerdo sobre el sentido que, para él, tenía su punto de vista, puesto que diversos pasajes del libro primero apuntan en direcciones diferentes. Quizá hubiese clarificado el problema si hubiese vivido lo suficiente para someter el libro a una nueva revisión; quizá, de otro lado, pensaba —erróneamente— que ya se había expresado con suficiente claridad.

No es fácil leer a Tucídides en griego; explotó al máximo el potencial de la lengua griega mediante expresiones abstractas y a menudo intentó decir mucho con pocas palabras y en este proceso realizó audaces experimentos lingüísticos que no imitaron escritores posteriores. A diferencia de Herodoto, prácticamente no nos ofrece diálogos, pero al presentar una discusión sobre un importante asunto político pone en boca de uno o más participantes extensas alocuciones. Por ejemplo, su narración de la decisión ateniense de enviar una considerable expedición contra Siracusa en el 415 se abre con un parlamento de Nicias que aboga por la cancelación del proyecto, un parlamento de Alcibíades que insiste en su ejecución y un segundo parlamento de Nicias que subraya la magni-

tud de las fuerzas necesarias para asegurar el éxito. Cuando llegan a Siracusa nuevas de los preparativos atenienses, el siracusano Hermócrates advierte a sus conciudadanos del peligro mientras su oponente político Atenágoras le quita importancia. Estas alocuciones, a diferencia de las de los historiadores posteriores (una vez finalizada la fase iniciadora de la historiografía griega), no pensadas para desplegar la destreza del historiador a la hora de expresar en términos elegantes los contenidos que le parecían estar implícitos en situaciones históricas; están ahí porque Tucídides sabía que la oratoria era de crucial importancia para la toma de decisiones en las ciudades griegas y porque disponía de abundante información sobre lo que en tales ocasiones se dijo.

El lenguaje de los parlamentos es suyo, idéntico al que utiliza cuando analiza situaciones complejas, aunque más condensado, sofisticado y oscuro que el que pudo emplearse al dirigirse a grandes audiencias, y sin reflejar las hablas dialectales (salvo en una breve ocasión) o los diferentes niveles culturales de quienes toman la palabra. La diferencia entre una alocución herodotea o tucidídea la reflejan los siguientes pasajes: el primero es un consejo del persa Artábano a Jerjes, el segundo es una alocución de Pericles a los atenienses una vez que la gran plaga del 430 asolase a Atenas:

¿No ves cómo la divinidad fulmina con su rayo a los hombres prepotentes y en modo alguno permite que se jacten, y por el contrario no veja a los débiles? Mira cómo siempre lanza sus rayos contra las grandes construcciones y los imponentes árboles; en efecto, así gusta la divinidad abatir todo cuanto excede. No de otra forma un pequeño ejército destruye a otro numeroso; luego que la divinidad, celosa, le llena de espanto o estupor, perecen miserablemente por sí mismos. No permite, pues, la divinidad que nadie, sino ella misma, alimente fieros sentimientos. Lanzarse ahora a cualquier empresa es un dislate del que grandes males acostumbran a sobrevenir, mas contenerse es ventajoso y si no se manifiesta al punto, sin embargo se puede reconocer pasado un tiempo...

(Herodoto, VII, 10.6 ε)

Pues lo repentino, inesperado y que sucede sin posibilidad de cálculo, esclaviza el entendimiento, cosa que *os* ha ocurrido sobre todo en lo relativo a la epidemia. Y, sin embargo, es necesario que hombres que viven en una ciudad importante y que se han educado en costumbres dignas de ella, quieran arrostrar las mayores desgracias y no oscurecer su fama (pues las gentes consideran igualmente justo inculpar al que por cobardía es inferior a su fama y al que osadamente busca lo que no le corresponde), sino buscar la salvación de la comunidad, haciéndose insensibles a las desgracias personales.

(Tucídides, II, 61.3 s.)

El pasaje herodoteo utiliza el lenguaje de la religión mientras que sólo una minoría de los hablantes tucidídeos lo hace alguna vez; y el propio Tucídides, aunque dispuesto a reconocer la parte que las creencias religiosas desempeñan en los asuntos humanos, excluye a los dioses en su exposición de las causas y efectos históricos. A este respecto su obra supone un paso muy importante para la historiografía, pues el descubrimiento y explicación histórica descansan, en última instancia, en criterios de probabilidad derivados de la generalización que, a su vez, se funda en la observación. Aunque podemos mantener firmes creencias en torno a la naturaleza de los dioses y las circunstancias en las que su intervención es bienvenida o temida, difícilmente podemos decir con exactitud cómo se hubiesen comportado *probablemente* en cumplimiento de ocultos propósitos de seres divinos dotados de un grado de presciencia e infusos de inescrutables celos y favoritismos. Era creencia muy común en tiempos de Tucídides que los dioses castigan la injusticia, y no menos común concluir que un escéptico no conoce más limitaciones morales que las impuestas por la prudencia al tratar de escapar a su descubrimiento y castigo. Del mismo modo confusas creencias actuales sobre la relación entre religión y moralidad han dado lugar a creer que Tucídides era un inmoral que sólo respetaba el ejercicio del poder cuando iba acompañado del éxito. Tal creencia no resiste la menor crítica si la confrontamos con los capítulos (III 82 ss.) en los que describe la creciente intensidad de las luchas intestinas en el seno de las ciudades griegas durante la guerra, y la crueldad, perfidia y falta de honradez que a su juicio las caracterizó. Escritos estos capítulos de cabo a rabo en el lenguaje de la pasión moral, no muestran respeto alguno por el mero éxito y los valores que refleja su lenguaje no difieren significativamente de los de Herodoto o de los caracteres de Sófocles —o de los nuestros, claro está—. Por lo general, sin embargo, Tucídides se muestra reticente a imponer a sus lectores sus propias respuestas emocionales y morales; en suma, no considera que tal sea deber del historiador. Los acontecimientos bélicos le hicieron pensar que quienes eran capaces de alcanzar un ajustado equilibrio de fría inteligencia, energía y sostenido valor tenían mayores posibilidades de supervivencia que quienes confiaban en que los dioses defendiesen las causas justas, y compartió la capacidad griega para discernir la percepción y descripción de los acontecimientos de la evaluativa reacción a los mismos del observador.

Vivió para ver la pérdida total del poder imperial que su propia ciudad había ejercido sobre las islas y costas septentrionales y orientales del Egeo. Atenas había adquirido una enorme riqueza requiriendo el imperioso pago de tributos, encubriendo la amenaza de la fuerza so capa de «alianza» y justificando el empleo de la fuerza, a veces despiadada y vengadora cuando sofocaba una rebelión, como defensa de sus intereses vitales. En más de una ocasión Tucídides describe a sus interlocutores como realistas que no pierden el tiempo empleando un lenguaje moralizante. El lector de nuestros días puede subestimar el entusiasmo con el que todos los atenienses del siglo V mantuvieron el imperio mientras los del siglo IV volvían la vista atrás con impenitente orgullo; de hecho, el sentimiento antiimperialista que efectivamente hubo procedía de los extremistas opositores a la democracia. Cuando el lector se da cuenta de esto puede incurrir en el error opuesto y pensar que la democracia ateniense fue mucho más brutal que la de otros estados griegos en el ejercicio del poder y espera que Tucídides se posicione de manera definida sobre el particular; pero la esperanza es vana: la propia actitud de Tucídides para con el imperialismo ateniense es una cuestión complicada a la que aporta enorme interés una cuidadosa lectura y una reflexión de su obra, pero permanece problemática y sin respuesta clara y simple.

III

Herodoto y Tucídides ilustraron con su ejemplo y reforzaron la creciente pasión por la historiografía entre los intelectuales griegos del período clásico. Unos escribieron crónicas en las que ordenaban de un modo estrictamente secuencial la historia del mundo griego (Helánico, por ejemplo, en los últimos años del siglo V), o la historia de Atenas (Helánico de nuevo y Androtión en el siglo IV); otros escribieron una historia más discursiva en la que podía predominar la unidad temática sobre la secuencia temporal (por ejemplo Jenofonte, Eforo y Teopompo, todos ellos del siglo IV). Conocemos muchos nombres pero quizá no tengamos la relación completa de ellos. Una de las obras históricas más interesantes que ha sobrevivido, aunque fragmentada, es una detallada e importante narración relativa a los años 90 del siglo IV, que hay que seguir denominándola por el lugar en que se halló, las *Helénicas de Oxirinco*.

El estado inconcluso de la narración de Tucídides sobre la guerra del Peloponeso fue un desafío para los historiadores del siglo IV y entre quienes aceptaron el desafío y completaron la historia de los últimos siete años de la guerra tenemos a Jenofonte, el tercero de los tres únicos historiadores del período clásico cuya obra ha llegado intacta hasta nosotros (uno de los más influyentes en historiadores posteriores, Eforo, no ha sobrevivido). Jenofonte luchó como mercenario en el 401 en la rebelión de Ciro contra su hermano el rey de Persia. Fracasada la rebelión y muertos los principales jefes militares griegos, los mercenarios encararon su salvación abriéndose paso mediante la lucha. Jenofonte fue uno de los jefes militares elegidos y colaboró para llevarlos hacia el Norte a través de pueblos difíciles y hostiles hasta el Mar Negro. Una vez en contacto de nuevo con el mundo griego, dominado ahora por Esparta, Jenofonte luchó en el bando espartano, incluso contra su ciudad natal y no pudo regresar a Atenas por su condición de traidor. Los espartanos le dieron una hacienda en la parte occidental del Peloponeso donde vivió hasta que (en el 371) Tebas deshizo el poder espartano en el Peloponeso, y se refugió en Corinto. La amenaza tebana reconcilió a Esparta y Atenas y los atenienses rehabilitaron oficialmente a Jenofonte. Desconocemos si retornó a Atenas. Murió poco después del 356.

Su actividad como escritor fue multivaria: historia, biografía, ensayos moralistas y prácticos (incluso técnicos), recuerdos de Sócrates (cf. p. 112) como maestro moral, diálogos y una extensa obra (*Ciropedia* o *Educación de Ciro*) difícilmente clasificable. Sus dos obras históricas más importantes son la *Anábasis* («Expedición hacia el interior»), relación de la rebelión de Ciro y aventurado regreso de los mercenarios griegos, y las *Helénicas*, historia de la Grecia continental y del Egeo desde fines del 411 (año en que Tucídides suspendió su obra) hasta el 362. Aparte de que es obvio que ningún libro puede completarse en fecha anterior al último de los acontecimientos históricos que menciona, poseemos escasísima información para saber el orden en que fueron escritas las obras de Jenofonte. Debieron serlo en un período de unos cuarenta años o concentradas en su mayor parte en la última parte de este período.

En la *Anábasis*, que originalmente puso en circulación bajo el pseudónimo de «Temistogenes de Siracusa», Jenofonte habla de sí mismo del principio al fin en tercera persona. Aparece como un hombre de excepcional fortaleza, resistencia y expeditivo, con

capacidad de mando para infundir ánimo y persuasivo. Quizá lo fuese así desde el principio, no en vano fue escogido por los mercenarios para iniciar el regreso. En cualquier caso, el carácter moral y las habilidades técnicas requeridas para un jefe militar elegido es una constante en la que pone todo su interés. Hombres con tal interés suelen ser más bien parcos, pero la presteza de Jenofonte para plasmar sus observaciones y sentimientos sobre el papel raya a veces en la garrulería. La *Anábasis* ha jugado un papel importante en el aprendizaje del griego en la Europa occidental durante los últimos siglos pues el estilo narrativo de Jenofonte es más simple que el de Tucídides. Tendemos a pensar que las descripciones de viajes y escenas de combate en pasado se comprenden más fácilmente que los argumentos políticos, morales y filosóficos en una mayor variedad de tiempos gramaticales. Quienes la leen en traducción, libres de la preocupación de la conjugación de versos griegos, quizá lo que mejor recuerden sean no las marchas y las batallas sino la riqueza de actitudes y los rasgos del comportamiento griegos que revelan los apasionados y vívidos diálogos, exhortaciones y reconvenciones que tanto abundan en ella.

En la primera parte de las *Helénicas* (I. 1.1-II 3.10) Jenofonte adopta una técnica historiográfica que se aproxima a la de Tucídides, lo cual resulta apropiado por cuanto está completando la relación de la guerra del Peloponeso. Sin embargo, la imitación de su predecesor no llega al punto de la precisión cronológica, lo cual impide el desarrollo del argumento, y algunas oscuridades en el primer capítulo hacen difícil imaginar, como de tiempo en tiempo se ha sugerido, que heredó algún tipo de bosquejo o notas del propio Tucídides. Una vez rebasado el final de la guerra del Peloponeso se sintió enteramente libre para organizar el material según su deseo, sin respetar al lector que quiere que cada cosa ocupe el lugar que cronológicamente le corresponde, y tal ordenación sólo es posible gracias al uso que hacemos de las inscripciones documentales y a la supervivencia, en resúmenes y citas de escritores posteriores, de otro material histórico del siglo IV. Si hubiésemos de reconstruir la historia de la primera mitad de ese siglo exclusivamente con inscripciones atenienses bien fechadas (el material de otros estados es, comparativamente, escaso) nos sorprendería, por encima de todo, la energía y el éxito con que los atenienses reemprendieron, tras recobrarse rápidamente de la aplastante derrota, la recreación de una red de alianzas a lo

largo y ancho del Egeo. Cuando tornamos de las inscripciones a las *Helénicas* podemos sorprendernos quizá de lo poco que Jenofonte nos revela de este proceso, y sorprendernos acaso porque nuestra visión de la historia de Grecia en el período clásico tiende inevitablemente a ser «atenocéntrica» mientras Jenofonte considera los primeros cincuenta años del siglo IV desde un punto de vista diferente. El período comienza para él con el dominio espartano mientras las más importantes ciudades se alían contra Esparta, continúa con la dominación tebana, con la consiguiente alianza de Corinto, Atenas y Esparta, para finalizar con una gran batalla, pero indecisa, en Mantinea en el 362. Sus últimas palabras son

> ...pues afirmando cada uno de ellos que había vencido, ninguno se reveló ostensiblemente con más tierras, ciudades o poderío que antes de iniciarse la batalla. Tras ésta se produjo una confusión y desconcierto aún mayor que antes en Grecia. En lo que a mí toca hasta aquí he escrito; lo que sigue quizá pueda interesar a otro.
>
> (Jenofonte, *Helénicas*, VII, 5.27)

A diferencia de Tucídides, Jenofonte deja que sus convicciones religiosas y sus reacciones morales den libre colorido al objeto de su narración, como en los siguientes pasajes. El primero procede del relato de una masacre política en Corinto en una festividad religiosa, el segundo de su entusiástica descripción del desastre sufrido por Corinto un poco más tarde en ese mismo año (393):

> Como se sabía lo que ocurría, los aristócratas huyeron, unos hacia las imágenes de los dioses en el Ágora, otros a los altares. Allí mismo aquella gente tan impía, tanto quienes mandaban como quienes obedecían, enteramente insensatos para con las costumbres, les degolló junto a las imágenes y altares de suerte que algunos, de los que no eran víctimas y que eran hombres respetuosos de las costumbres, estaban atormentados en su espíritu al ver tal impiedad.
>
> (*Ibid.* IV, 4.3)

> Fue entonces cuando quienes subían las escaleras saltaron los muros y perecieron. Unos encontraron la muerte junto a las escaleras tras ser rechazados y heridos de muerte mientras otros murieron sofocados en medio del atropello. Nada impedía a los lacedemonios matar, pues en ese momento un dios les dio trabajo tal como no lo hubiesen implorado en sus plegarias. Tener a su alcance una multitud de enemigos despavorida, horrorizada, ofreciendo su costado derecho descubierto, sin volverse para combatir, abandonándose todos a su perdición, ¿Cómo no ver algo divino en ello?
>
> (*Ibid.* IV, 4.11-12)

La *Ciropedia* pretende ser una biografía de Ciro I, rey del Imperio Persa (549-529), en ocho «libros» y toma su título del primero de éstos. Cierto Ctesias, que pasó muchos años como médico de gran reputación en la Corte persa, publicó en los primeros años del siglo IV una extensísima historia de Persia y sostenía haber utilizado documentación persa. Jenofonte hubo de conocer, ciertamente, su obra, pero hay que abandonar cualquier esperanza de que por esta razón la *Ciropedia* pudiera resultar una valiosa fuente de información para los tiempos más antiguos de la historia de Persia pues de hecho es una obra histórica descuidada, diseñada para presentar el ideal monárquico y el don de mando de Jenofonte en el retrato de Ciro. Los muchos detalles persas que son auténticos están contaminados con elementos culturales griegos, particularmente en lo concerniente a las costumbres e ideas religiosas. Dejando a un lado los tratados científicos y médicos —probablemente los estudiantes de griego lo lean menos hoy en día que cualquier otro texto importante que nos ha llegado de los períodos arcaico y clásico pues su contenido está lejos de sus intereses—, sus largos diálogos son pesados, y pocos comparten la preocupación de su autor por el adiestramiento de la caballería y las tácticas militares. Sin embargo, una detenida lectura de esta novela histórica —si no resulta injusto denominarla así— nos proporciona un conocimiento considerable del modo de pensar de su autor, un hombre que en muchos aspectos fue un genuino representante griego. Fue elocuente, piadoso y marcial, nacido y criado en una sociedad democrática, imbuido de franqueza y falto de ambigüedad en sus relaciones sociales pero, con todo, esencialmente autoritario y paternalista, orgulloso de su ciudad natal incluso en el exilio, presto a proceder de acuerdo con sus ambiciones e intereses no importa en qué punto se le presentase una oportunidad.

7
CIENCIA Y FILOSOFÍA CLÁSICAS

I

En los últimos siglos el ámbito de la filosofía se ha visto sustancialmente reducido ya que la ciencia ha venido ofreciendo crecientes medios, basados en la observación, el cálculo y la experimentación, para responder a preguntas a las que, en determinada época, sólo podían ofrecerse una variedad de respuestas puramente especulativas. Ya no preguntamos a un filósofo cómo se originó el sistema solar o por qué ciertas plantas mejoran en suelos arenosos, por más que podamos invitarle a que haga una crítica del razonamiento y relaciones conceptuales involucrados en las respuestas científicas a esas preguntas. Los griegos de los períodos arcaico y clásico cuya curiosidad la despertaron preguntas sobre el origen, componentes y funcionamiento del universo no tuvieron a su disposición, y no podían columbrarlo tan fácilmente, esos medios técnicos para satisfacer la curiosidad que ha desarrollado nuestra civilización. Heredaron una poesía (la de Hesíodo, por ejemplo) que narraba los orígenes del universo en términos de entes personificados, la Tierra, el Cielo, la Noche, que se aparearon y procrearon, y explicaban sus regularidades mecánicas, especialmente el curso solar y la cadena de fenómenos derivados de él, en términos de leyes promulgadas por Zeus y acabadas por divinidades inferiores. El primer paso esencial que condujo al pensamiento científico y filosófico se produjo cuando algunos griegos de la primera mitad del siglo VI a. C. idearon

teorías económicas y globalizadoras con el fin de explicar el origen y funcionamiento del universo, con referencia a las propiedades de supuestos «elementos fundamentales» tales como aire, fuego, agua y tierra, en vez de acciones divinas. Los pensadores más antiguos de los que sabemos que escribieron y fueron leídos son Anaximandro y Anaxímenes, ambos de Mileto. Escribieron en prosa pero las escasas citas que de ellos nos han llegado no nos permiten hablar de sus cualidades literarias.

La historia de lo que por pura conveniencia podemos denominar «filosofía» en el mundo griego es esencialmente la historia de una búsqueda de explicaciones plausibles de nosotros mismos y de nuestro entorno, al más alto grado de generalización. En esta búsqueda las fronteras de la física, la química, la astronomía, la biología y la psicología son imprecisas; y como resulta muy difícil formular teorías en estos campos sin asirse directamente o por implicación a creencias sobre la existencia, naturaleza y conducta de los dioses, el filósofo, cuyo punto de partida radicaba en una u otra de esas «materias», traspasó fácilmente las fronteras entre ciencia, teología, ética y política. La atención debida a la validez de argumentos particulares generó un interés por las condiciones del argumento válido en general y por la relación entre la deducción a partir de principios primarios y la inducción a partir de la observación. A su debido tiempo todo esto trajo consigo muy importantes contribuciones griegas a la lógica y a la teoría del conocimiento. La experimentación jugó escaso papel en el pensamiento científico griego al tiempo que no fue tenida en cuenta la aplicación de la ciencia a la tecnología. Mientras los filósofos exploraban conceptos metafísicos, arquitectos y maestros de obra levantaban grandes edificios y los músicos realizaban y templaban instrumentos, el pueblo sucumbía a la enfermedad y a las lesiones y los médicos intentaban curarlas. La mensuración y la música fueron actividades en las que las matemáticas jugaron papel notable y la medicina fue una actividad en la que la interacción de la práctica, la observación y la teoría especulativa hallaron expresión en obras escritas.

Los griegos de los períodos arcaico y clásico no escribieron libros sobre la mayoría de las materias técnicas; sin embargo la medicina se encuentra representada por un repertorio de materiales muy amplio que plantea —por vez primera en este libro— la siguiente pregunta: «¿Qué es literatura?». Compilando conjuntos de instrucciones que tratan de fracturas y dislocaciones, es

posible escribir con tal vigor y elegancia que incluso un lector que no tiene conocimientos sobre la materia pueda experimentar una profunda satisfacción estética. Igualmente, al escribir sobre cualquier asunto que sólo concierna a los médicos, es posible incluir las exposiciones técnicas en una teoría general tan globalizadora y comprensible que atraiga a un gran número de lectores no especializados. Existen obras médicas griegas que pueden catalogarse como literatura por una o ambas de esas razones y muchas otras cuya pretensión a la condición de literatura es más dudosa. El nombre de Hipócrates se vincula a todas aquellas que fueron transmitidas desde el período clásico o primeros tiempos del helenismo; claro es que hubo otros escritos médicos debidos a otros autores pero no han llegado hasta nosotros. Hipócrates de Cos fue un médico reputado de finales del siglo V a quien se atribuye muchos textos y pocos son ciertamente suyos. Las doctrinas médicas representadas en el «corpus hipocrático», colección de textos así denominada, son diversas e inconsistentes entre sí y algunas doctrinas que otras fuentes atribuyen a Hipócrates están ausentes del corpus. Entre las obras médicas de interés general, *Sobre los aires, Aguas y lugares* y *Sobre la enfermedad sagrada* («Epilepsia»), podemos atribuirlas con seguridad al siglo V y *Sobre la medicina antigua* quizá sea anterior. *Sobre la enfermedad sagrada* es notable por su aproximación empírica —en absoluto irreligiosa— a un fenómeno generalmente considerado como una intervención sobrenatural arbitraria. Existe una gran laguna entre la literatura médica que poseemos y las prácticas de que tenemos conocimiento por otras fuentes, tales como amuletos, encantos, ensalmos y visitas al santuario de Asclepio para impetrar curas milagrosas. No es tan grande la laguna entre medicina y filosofía pues el médico, como el científico, busca teorías cuyos valores residan precisamente en su generalización y en el campo de su aplicación; con todo, el médico, consciente del papel de experiencia práctica de su *teknē* («arte» o «destreza»), ha de evitar un grado de generalización poco común para su aplicación. El autor de *Sobre la medicina antigua* insiste en esto:

> Los que han pretendido hablar o escribir de medicina basando su explicación en postulados *(hypothesis)* como «lo caliente y lo frío», «lo húmedo y lo seco» o cualquier otro, cometen errores de bulto... por querer reducir al mínimo la causa de las enfermedades y de la muerte, atribuyendo a todas el mismo origen, en base a uno o dos postulados.
>
> (Hipócrates, *Sobre medicina antigua*, 1)

Dicen algunos médicos y sabios *(sophistai)* que no sería posible saber medicina sin saber qué es el hombre; que, por el contrario, eso es algo que debe aprender el que quiera curarlo correctamente. Tiende su lenguaje hacia la filosofía, como es el caso de Empédocles y otros que en sus tratados sobre la Naturaleza han descrito desde el origen qué es el hombre.

(*Ibid.* 20)

Fue sin embargo, la filosofía, y no las ciencias que limitaban su campo cada vez más, la destinataria de un lugar central en la literatura griega en prosa, que ya se movía, ciertamente, hacia él cuando se compusieron las más antiguas obras científicas griegas que nos han llegado.

II

Para el público de nuestros días es probablemente más conocido el nombre de Sócrates que el de cualquier otro griego, y sin embargo Sócrates (nacido en el 470 y ejecutado en el 399) no dejó nada escrito. Es una figura importante de la literatura griega, aunque su contribución a ella es totalmente indirecta, en la medida en que su enseñanza y personalidad inspiró a otros (y por encima de todos a Platón). El impulso que dio a la filosofía en ciertas direcciones, limitándolo al mismo tiempo en otras, y la originalidad y fuerza de los «diálogos socráticos» con los que se le presenta al lector, se combinan para etiquetar de «presocráticos» a todos los escritores griegos de filosofía que le precedieron, así como a aquellos de sus contemporáneos (o en algunos casos más jóvenes que él) que se vieron libres de su influencia filosófica. El conocimiento que tenemos de los presocráticos lo debemos casi en su totalidad a citas y resúmenes en escritores posteriores. Las citas sugieren que hasta mediados del siglo V era frecuente que los escritores de filosofía se arrogaran para sí solos la capacidad de discernimiento y que tratasen a sus predecesores, rivales y público en general con un desprecio indiscriminado; y esto es especialmente notable entre quienes fueron adeptos a la vieja tradición de exponer en verso sus formulaciones. Jenófanes despreciaba como ficción el conglomerado de mitos heredados sobre los conflictos en el mundo sobrenatural, responsabilizaba a Homero y a Hesíodo de la propagación de nociones moralmente envilecidas sobre los dioses y atacó la triunfante arrogancia de los vencedores atléticos pues —decía— un hombre prudente como él

es un miembro de la comunidad mucho más útil que un campeón de boxeo. Parménides presentaba su doctrina del «ser» y «no ser» como revelación divina y consideraba al resto de los hombres como encenagados en una irremediable ignorancia. Empédocles predice una doctrina de la reencarnación según la cual se consideraba haber sido un dios, y en un notable pasaje promete a un discípulo poder mudar el tiempo climatológico y resucitar a los muertos. La tradición que representan estos poetas ha de deber algo al carácter excluyente y místico de la secta filosófica que fundó Pitágoras en la Magna Grecia a fines del siglo VI y algo también al desprecio de los dioses por los mortales que en ocasiones se puede vislumbrar a través de las respuestas del oráculo délfico pero fundamentalmente, quizá, al privilegiado interés que el público otorgó a la poesía didáctica que exhortaba y reconvenía a sus conciudadanos. No sólo los filósofos sino también otros escritores antiguos adoptaron esta misma actitud. Hecateo, por ejemplo (cf. p. 103), declaraba al principio de su obra que los relatos griegos eran por lo general una sarta de tonterías que se proponía corregir. El estilo de algunos de los primeros filósofos era muy conciso y a veces enigmático, como si deseasen presentar sus proposiciones con el mismo aura que tales versos memorables: «Una hueste de reyes es perniciosa; que haya un solo rey» (Homero, *Ilíada* II 204), o «¡Necios, no saben cuánto más valiosa es la mitad que el todo!» (Hesíodo, *Trabajos y Días* 40). En especial Heráclito de Efeso (*c.* 500) ganó reputación por su oscuridad, como en el siguiente pasaje se aprecia: «No comprenden cómo esto, dada su variedad, puede concordar consigo mismo; hay una armonía tensa hacia atrás, como en el arco y en la lira» (Heráclito fr. B 51).

Un comparable deseo de crear generalizaciones memorables, sucintas y propias, parece que animó a un contemporáneo de Sócrates, el filósofo materialista Demócrito, a juzgar por el número de pasajes conservados en antologías posteriores. Tendremos, sin embargo, una mejor idea de la filosofía común a fines del siglo V si consideramos un extenso fragmento de una obra de Antifonte el sofista que no ocuparía un lugar importante en la historia de la literatura si no fuese por este fragmento, una parte del cual dice así:

...se considera justo y no menos útil para las actividades humanas el dar testimonio verdadero. Ahora bien, el hombre que así se comporta no es justo, dado que

es justo no dañar a otro cuando uno mismo no sufre daño; sin embargo, el hombre que da testimonio, incluso si su testimonio es verdadero, necesariamente dañará de alguna manera a otro y al mismo tiempo corre el peligro de sufrir daño más adelante por lo que dijo, puesto que por el testimonio que dio, el hombre contra el que lo dio será condenado y perderá su propiedad o su vida...

(Antifonte el Sofista, fr. B 44)

La preocupación de Antifonte por el problema moral de la justicia y su presteza para volver del revés una moral convencional son igualmente características de finales del siglo V y es precisamente en este ámbito donde se produce el más fuerte contraste entre lo «socrático» y lo «presocrático». A un lado se alinea una aproximación a la moralidad fundamentalmente escéptica y pragmática que en ocasiones podía dar origen a una cínica explotación de los recursos con que se podía manipular a jurados y asambleas; al otro lado, y representado por Sócrates, se encontraba un intento de proporcionar a los valores tradicionalmente morales una categoría absoluta mediante la construcción en torno a ellos de un sistema metafísico.

III

Muchos integrantes de las más acaudaladas y distinguidas familias atenienses, particularmente jóvenes, cultivaron la amistad de Sócrates. Esta amistad le resultó, al final, fatal pues no es probable que su persecución y ejecución en el 399 bajo la acusación de «agraviar a la ciudad» con innovaciones religiosas y «corrupción de la juventud» hubiera tenido éxito si no hubiese sido considerado como «el maestro» de Alcibíades, quien como exiliado tanto daño hizo a Atenas, y de Critias, la principal figura de los «Treinta Tiranos» que gobernó Atenas durante algún tiempo tras su rendición a Esparta en el 404. Entre quienes admiraron a Sócrates y aprendieron de él, algunos hubo que lo describieron en sus memorias como un maestro de filosofía. Tales fueron Jenofonte (cf. p. 112) y Platón cuyas obras sobre el particular han llegado intactas hasta nosotros. Fuertes razones que nos hacen pensar que el *Banquete* de Jenofonte es posterior al *Banquete* de Platón y por diversas circunstancias modelado sobre él, plantean la posibilidad de que la invención de un género literario conmemorativo de las enseñanzas de Sócrates puede pertenecer a Platón, mientras Jenofonte, y con él otros, siguió tras las huellas

marcada por aquél. Ello implicaría que no siempre y necesariamente hayamos de considerar a Platón y a Jenofonte como testigos independientes en cuestiones concernientes a la personalidad y creencias del propio Sócrates. Allí donde Jenofonte no procede con arreglo a su interés en la administración de los asuntos domésticos y de las haciendas sino que trata de ilustrar con argumentos filosóficos los métodos socráticos, quizá pueda depender de Platón y no de su propio recuerdo del Sócrates real.

En el capítulo con que inicia sus cuatro libros de recuerdos socráticos *(Memorables)* deja clara su intención de demostrar que Sócrates se adhirió a la creencia y observancias religiosas tradicionales, que practicó e inculcó en otros las virtudes tradicionales, que desacreditó la inútil curiosidad intelectual, que ayudó a sus amigos mediante reflexiones morales y exposiciones filosóficas a fin de hacer frente a los problemas vitales y, si tanto Alcibíades como Critias se hubiesen mantenido en la senda de las virtudes políticas, no hubieran cerrado sus oídos a su sabiduría. Anécdotas que incluían agudezas, paradojas y máximas pronunciadas por hombres prudentes y famosos siempre fueron fenómeno importante en la cultura griega; algunos versos sarcásticos de Jenófanes sobre Pitágoras parecen ser una temprana parodia de este género. Abundante material incluido en los *Memorables* de Jenofonte tiene este carácter anecdótico siendo introducidos sucesivos detalles con expresiones como: «Hermógenes me dijo que...», «Hablando en cierta ocasión con Clito el escultor...», «Cuando alguien se quejaba...», «Al ver que su joven amigo Epígenes se encontraba enfermo...». Incluso los argumentos filosóficos más firmes están adecuadamente engastados en un contexto narrativo pensado para defender las virtudes morales convencionales de Sócrates. En materias que Jenofonte trata sumariamente (sabiduría, bondad, belleza y valor) resaltando que «sería enojoso examinar todas sus definiciones», Platón tiene mucho, y muy importantes cosas, que decir.

Platón fue uno de los jóvenes aristócratas que admiró a Sócrates. Nacido en el 427 —tenía, pues, veintitrés años cuando Atenas capituló y veintiocho cuando Sócrates fue ejecutado—, sufrió una profunda desilusión política, en primer lugar por el carácter cínico y sanguinario de la oligarquía del 404 que alcanzó a algunos de sus amigos y conocidos, y además por el destino de Sócrates, pocos años después de la restauración democrática. Poseído por la pasión de la filosofía y ajeno a las actividades políticas de

su propia ciudad, se preocupó a lo largo de su vida de la posibilidad teórica de crear una comunidad política duradera y enteramente estable, basada en un sistema moral invulnerable a la crítica racional y a la secuencia de teoremas matemáticos. Influido acaso por Arquitas de Tarento, que logró sobresalir por igual en las matemáticas y en la milicia, Platón se vio profundamente implicado en la política dinástica de Siracusa donde Dión, yerno del tirano Dionisio I, le indujo para que tratase de hacer del hijo de Dionisio un futuro «rey-filósofo». Este ambicioso proyecto se vio frustrado al final por las realidades políticas. Donde logró Platón un éxito más duradero fue en un campo bastante diferente al crear lo que sería conocido como su «Academia», un grupo de colegas y alumnos dedicados al estudio continuo de las matemáticas y la filosofía, que se reunía en un lugar denominado *Akademeia,* a un kilómetro aproximadamente al Noroeste de Atenas. Ya antes de fines del siglo V los maestros de oratoria tomaron como alumnos a jóvenes con ambiciones políticas y forenses: la Academia de Platón, un «instituto» antes que una «universidad», se diferenciaba porque sus estudios era precisamente lo que hoy día llamaríamos «académicos» y la relación entre los participantes probablemente fue más de colaboración que didáctica. El matemático Eudoxo se unió a la Academia, y lo mismo hizo el joven Aristóteles, quien habría de tener una considerable influencia en el futuro desarrollo de la filosofía.

Ni Aristóteles, ni sus contemporáneos, ni los filósofos del siglo siguiente fueron platónicos en el sentido de que consideraran que su misión era la de propagar y defender las doctrinas de Platón. Realmente iniciaron su andadura allí donde terminó la de Platón y en este proceso a veces acrisolaron y a menudo subvertieron axiomas y deducciones que Platón consideró fundamentales para su propia filosofía. Los lectores de la literatura filosófica han leído desde el siglo IV a. C. en adelante a Platón con entusiasmo y temor reverencial; ningún escritor de filosofía ha tenido una influencia comparable a la suya pues poseyó, además de talento intelectual, una imaginación artística, una sensibilidad y una destreza técnica que le hacía difícil, en contraste con los filósofos académicos en general, escribir una sentencia torpe y desmañada. Sus dos obras monumentales son la *República,* una pesquisa sobre la «justicia» (el término griego tiene connotaciones de «rectitud», «honradez», «derechura»), escrita en su madurez, y las *Leyes,* su última obra, intento por construir un completo códi-

go legal que haría virtuosa y armoniosa, segura y estable a una comunidad. En otras obras, esenciales pero a escala diferente de la *República* y las *Leyes,* aborda cuestiones como: «¿Es inmortal el alma?» (*Fedón,* con la descripción de las últimas horas de Sócrates antes de su ejecución). Qué es «estar enamorado» y dónde encajamos, como caso particular, esta experiencia» *(Banquete),* o «Se puede enseñar la bondad» *(Menón).* En un grado menor y con un contenido deliberadamente limitado tenemos una tercera categoría de obras, que son sin embargo perspicaces y sugerentes, como *Ion* sobre la inspiración poética, *Lisis* sobre el afecto, y *Laques* sobre el valor. Es escasa la información que poseemos para saber cuándo escribió Platón sus diversas obras, salvo que la tradición quiere que dejó las *Leyes* sin revisar cuando murió. Referencias anacrónicas a acontecimientos históricos indican que el *Banquete* es posterior al 385 y *Menéxeno* posterior al 386, mientras que la secuencia *Teeteto - Sofista - Político* está asegurada por referencias anteriores para la segunda y tercera obra de la secuencia. Pero en su mayor parte la ordenación de las obras de Platón depende de la observación del aumento y disminución de los fenómenos lingüísticos (como por ejemplo una particular fórmula de asentimiento o un modo peculiar de decir «pero...») y de la creciente importancia, a medida que nos aproximamos a las *Leyes,* de ciertos ritmos al final de las sentencias. Asimismo evita yuxtaponer vocales con diptongos a final de palabra a palabras con vocales iniciales. Análisis de este tipo posibilitan agrupar todo el corpus en estratos anteriores, medios y posteriores.

Un agrupamiento de esta naturaleza plantearía más problemas de los que resolvería si no cuadrase con una reconstrucción inteligible del desarrollo intelectual de Platón. Afortunadamente, y si bien se pueden ofrecer diferentes reconstrucciones, como de hecho se ofrecieron antes que imaginásemos las potencialidades de los análisis estilísticos y lingüísticos, la reconstrucción indicada por los análisis es bastante aceptable; y de modo especial cuando admitimos la probabilidad de que a veces Platón desechó hipótesis anteriores y adoptó nuevos enfoques, y consideramos que aunque en algunas obras recorre una amplia y sorprendente variedad de temas (de manera notable en *Fedro*), en modo alguno profundiza, en ninguna obra, en temas ya tratados o recapitula deducciones que no son pertinentes a la investigación esencial emprendida en esa obra. No se puede tratar lo que Platón escribió a lo largo de cincuenta años como si fuese un tratado de «Pro-

blemas de Filosofía» salido de la imprenta en diez volúmenes. A excepción de las *Leyes, Timeo* y algunas partes de la *República,* ninguna obra podría confundirse con un tratado sistemático. Platón compuso diálogos, escenas dramáticas en las que diversas personas discuten problemas filosóficos, a menudo animados de humor y a veces con un toque de guasonería intelectual. A veces la escena es estricta y formalmente dramática, en ocasiones presentada como narración (con abundantes «dijo»), otras veces la introducción adopta una forma y el cuerpo textual otra. Por regla general (*Menón* es una excepción sorprendente) el tema filosófico del diálogo no se nos revela al momento. Dos comienzos característicos son:

Había vuelto yo, en la tarde anterior, de Potidea, del campamento, y me alegraba, después de tanto tiempo, de volver a las distracciones que solía. Llegué, pues, a la palestra de Táureas, la que está frente por frente del templo de Basile. Una vez allí, me tropecé con mucha gente, que en parte me era desconocida; pero a la mayoría los conocía. En cuanto vieron que entraba de improviso, se pusieron a saludarme de lejos, cada cual desde su sitio. Pero Querefonte, maniático como es él, saltó de entre el medio, vino hacia mí, y tomándome de la mano dijo: «Oh Sócrates, ¿cómo es que has escapado de la batalla?». Efectivamente, poco antes de mi partida había tenido lugar una batalla en Potidea, de la que, justamente ahora, se había tenido noticia aquí. Yo le respondí: «Pues así, tal como tú ves».

(Platón, *Cármides* 153 a-b)

AMIGO. — ¿De dónde sales, Sócrates? Seguro que de una partida de caza en pos de la lozanía de Alcibíades. Precisamente lo vi yo anteayer y también a mí me pareció un bello mozo todavía, aunque un mozo que, dicho sea entre nosotros, Sócrates, ya va cubriendo de barba su mentón.

SÓCRATES. — ¿Y qué con esto? ¿No eres tú, pues, admirador de Homero, quien dijo que la más apreciada adolescencia era la del primer bozo, esa que tiene ahora Alcibíades?

(Platón, *Protágoras* 309 a-b)

El «yo» del pasaje de *Cármides* es Sócrates y en *Protágoras* la escena dramática introductoria pronto da paso a la narración de Sócrates en primera persona, en respuesta al ruego de su amigo, de su encuentro tempranero con Protágoras. También la *República* se nos presenta como un gigantesco diálogo narrado por Sócrates. En todo cuanto escribió Platón con anterioridad al último período de su vida, Sócrates es protagonista y se le podría denominar con justicia el «héroe» de todos los diálogos en el sentido de que es él quien realiza la más poderosa crítica destructiva y las más fecundas sugerencias constructivas. Excepción a

esta regla general es *Parménides,* donde Sócrates es aún joven, incapaz en la primera parte de la obra de enfrentarse con la crítica de Parménides a su teoría metafísica que es dejada de lado en el denso y sutil argumento de la segunda parte. En sus últimas obras, *Timeo, Sofista* y *Político,* Sócrates sólo aparece al inicio del diálogo. En *Timeo* el tema principal de lo que es una exposición continua queda limitado por el hombre de quien la obra toma el nombre, y en las otras dos obras el discurso argumental lo lleva un filósofo innominado de Elea, en la Magna Grecia. Finalmenta, en las *Leyes* no se menciona a Sócrates para nada; todo el diálogo discurre entre Clinias (un cretense), Megilo (un espartano) y un innominado ateniense que rápidamente se convierte en el personaje principal. Si estuviésemos ayunos de otros testimonios, sin duda adoptaríamos la hipótesis inicial de trabajo de que el retrato de Sócrates debido a Platón y a otros es verdadero de suerte que la inconfundible filosofía platónica hay que buscarla sólo en las *Leyes.* Tal hipótesis, sin embargo, mal se concilia con las «fechas dramáticas» de algunos de sus diálogos que hacen extremadamente difícil reconstruir un desarrollo consistente del pensamiento de Sócrates; y aún menos con lo que nos dice Aristóteles: que mientras Sócrates se interesaba por las definiciones fue Platón quien por vez primera postuló la existencia eterna de (por ejemplo) la «belleza» o «lo bello» en lo que las personas y cosas que llamamos «hermosas» tan sólo tienen una efímera e imperfecta participación. Dado que este idealismo platónico es fundamental para los supuestos y exposiciones de la mayoría de los diálogos socráticos parecería que Platón tergiversó sistemáticamente a su maestro. Si hubiese sido su primordial propósito proporcionar material a los historiadores de la filosofía y a los biógrafos de Sócrates, esta tergiversación merecería nuestro desprecio; mas si sus lectores le conceden el derecho a propagar y perpetuar, simultáneamente, sus propios puntos de vista filosóficos y la memoria de un gran hombre, poniendo en su boca opiniones posiblemente implícitas, aunque nunca pronunciadas, en lo que tal hombre dijo, el caso es distinto. Hemos de reconocer que desconocemos lo que los lectores interesados por la literatura filosófica estarían dispuestos a admitir pues si bien el diálogo socrático derivó del drama y del mismo algunos de sus rasgos, algunos de la tradición histórica, y otros del anecdotario vinculado a nombres de sabios varones, esencialmente fue una innovación literaria de primer orden.

El Sócrates de Platón es tímido, amable, paciente y educado, con aura de lo que los griegos denominaban *eironeia* —en absoluto «ironía» en el sentido actual del término sino una disposición de parte de una persona inteligente con el fin de afectar ignorancia e incompetencia. En la *Apología* la presentación literaria que hace Platón de la intervención de Sócrates con ocasión del juicio por «agraviar a la ciudad», ofendiendo a sus dioses y por «corrupción de la juventud», Sócrates relata cómo el oráculo délfico dijo que no había hombre más sabio que él y él interpreta la respuesta oracular como queriendo decir que la sabiduría humana en absoluto merece crédito y que su peculiar sabiduría reside en el reconocimiento de ese hecho (*Apología* 20 e-23 b). No pretende revelar la verdad a otros sino obtenerla de ellos mediante indagaciones y pesquisas. En un famoso pasaje del *Teeteto* (148 e-151 b) se compara a sí mismo a una comadrona al servicio de quienes están «preñados de inteligencia» y advierte que quienes de sus colegas abandonen su compañía pueden abortar o incluso perder por deficiente nutrición los retoños que han parido. En diversas ocasiones contrasta Platón el método socrático con el método que preferían otros intelectuales de la época (por ejemplo, Protágoras, Pródico y Gorgias), a saber, conferencias bien pagadas con que asombrar a su auditorio.

En una primera lectura resulta cómodo aceptar como válido este contraste, mas en una segunda debemos darnos cuenta que la apariencia de cooperación en el descubrimiento de la verdad mediante la mutua crítica y el análisis de las hipótesis es, con mucho, una ilusión que viene dada por el carácter artificioso del diálogo y por los atractivos sociales con que Platón ha revestido a Sócrates. De modo especial en la segunda parte de cualquier diálogo el interlocutor de Sócrates en nada contribuye: simples preguntas y expresiones de asentimiento, y en las *Leyes* los intervalos entre «¿Qué piensas de ello?» y «Dices bien» a veces son tan largos que no son estas locuciones sino algo fútil y superfluo en lo que esencialmente es una exposición continua del anónimo ateniense. Podemos justipreciar la hondura del artificio en un pasaje del *Banquete*, donde los invitados (el poeta trágico Agatón es el anfitrión) pronuncian por turnos un discurso en honor de Eros, personificación divina del amor sexual. Cuando le llega su turno a Sócrates se confiesa incapaz de competir tras la conseguida intervención de Agatón y obtiene permiso para interrogar a Agatón. No le supone mucho esfuerzo conseguir de Agatón, por me-

dio de ingeniosas preguntas, que admita lo que echa por tierra el tema central de su intervención y Agatón confiesa su derrota:

«Sócrates», dijo, «no puedo refutarte. Sea como tú dices».
«Por qué, mi querido amigo, Agatón», dijo Sócrates, «es la *verdad* lo que tú no puedes refutar. No es nada difícil refutar a *Sócrates*».

(Platón, *Banquete* 201 c)

A continuación relata Sócrates las enseñanzas que recibió de cierta sacerdotisa arcadia llamada Diotima (que sea real o no, lo desconocemos). «Yo le expuse los mismos argumentos más o menos que Agatón acaba de presentarme... Entonces ella me sometió a las mismas críticas a las que yo le he sometido...» (ibíd. 201 e). Mediante este recurso Sócrates medio logra sacar de la apurada situación en que le ha colocado un invitado que habla autoritariamente, desde una posición de superior perspicacia, a su anfitrión y al resto de los invitados; pero sólo a medias pues claramente ha acusado a todos ellos de preferir el adorno especioso a la verdad. Al narrar el diálogo habido entre él y Diotima contribuye a mantener el principio de cooperación en el argumento filosófico; pero sólo en algo pues explícitamente nos presenta a Diotima como una «maestra» y a sí mismo como un dócil alumno que está siendo «iniciado en los misterios». Claro que las últimas cinco páginas de su relato son una exhortación de Diotima cada vez más ferviente y exaltada para luchar libre de preocupaciones con la belleza de los individuos, de las cosas, y avanzar a través de la rigurosa discusión filosófica hasta el inefable arrobamiento de percibir con los ojos del alma la «Belleza en sí, pura, inmaculada, impoluta».

El lenguaje del visionario, abrumándonos con la majestad, belleza y extravagante variedad de rompientes en una costa rocosa, puede cogernos por sorpresa si hemos aceptado en su sentido literal el retrato de Sócrates debido a Platón como el de un hombre deseoso de someter sin temor sus postulados y actividades a un examen objetivo, y de que lo «llevase el viento del argumento» (*República* 394 d) a destinos imprevisibles. De hecho, Platón (y por supuesto su Sócrates) fue un hombre de intensa fe religiosa cuya preocupación estribaba en hallar una irrefutable base racional para creer lo que anhelaba creer; que el eterno e inmutable Dios a quien hemos de amar necesariamente y desear con una pasión por encima de todas las pasiones cuando el esfuerzo intelectual y la perseverancia nos ha persuadido de su existencia es

la última razón de todas las cosas. Por ninguna parte demuestra su teoría de las «ideas» o «formas» eternas, pues el hecho de que el testimonio de los sentidos es provisional y rectificable ni siquiera es un paso en la andadura, a menos que le añadamos el axioma, «*Ha de* haber *algún* medio de alcanzar la *certidumbre* en torno al universo». La validez de un nuevo axioma, esto es, que si alcanzamos un conocimiento irrefutable podremos responder a lo que conocemos del mismo modo que demostramos sensibilidad a lo bueno, claramente lo vemos en funcionamiento en un pasaje del *Fedón* donde Sócrates habla de su intento por llegar a un acuerdo con la especulación científica de sus predecesores:

> En cierta ocasión oí a uno que estaba leyendo un libro, que decía era de Anaxágoras, que explicaba cómo la Inteligencia es la que todo lo ordena y su razón de ser. Me plugo tal razón y pensé que, de algún modo, era justo que la Inteligencia fuese la razón de todas las cosas... Me alegré al pensar que había encontrado a alguien que pensaba como yo —esto es, Anaxágoras—, que me instruía sobre lo existente y me decía la razón de todo ello. Pensaba que en primer lugar me diría si la tierra es plana o esférica y a continuación, cuando me lo hubiera dicho, expondría su razón de ser y necesidad en términos de qué es *mejor*, explicando por qué es *mejor* que la tierra sea lo que es.
>
> (Platón, *Fedón* 97 b-e)

Las posibilidades y limitaciones del argumento racional en torno a los problemas de moralidad en ninguna parte son aparentemente más vívidas que en la *República,* donde los interlocutores de Sócrates, Adimanto y Glaucón, le suplican que demuestre que es preferible que un hombre sea justo a que sea injusto «con independencia de que escape al conocimiento de los dioses y de los hombres», esto es, independientemente de cualquier premio o castigo. Estamos cargados de buenos argumentos para pensar que el hombre justo cuenta con más probabilidades para ser feliz; pero igualmente somos conscientes de la imposibilidad de demostrar que ningún hombre injusto jamás muere feliz con el recuerdo de una vida entera de opresiones conseguidas. Pero generalizar sobre lo que meramente es probable o improbable es ajeno a Platón quien logra un aparente efecto demostrativo haciendo que los participantes en el diálogo consientan en definiciones, analogías y teorías políticas y psicológicas que exigen un examen más minucioso. Y la *República* finaliza con un animado relato sobre el más allá, sirviéndose de una doctrina de la reencarnación y de un esquema de premios y castigos irreconciliables con la

hipótesis de que jamás nuestras vidas podrán «escapar al conocimiento de los dioses». Relatos similares constituyen el punto culminante del argumento en *Fedón* y en *Gorgias*. El Sócrates de Platón admite que su verdad no es demostrable y no pretende para ello la condición de revelada (como en cambio sí lo pretendieron hombres como Parménides y Empédocles). Por el contrario, insiste en que cree en ella por su valor moral y bien pudiera suceder que la elección libremente tomada por un hombre de excepcional bondad, y manifestada apasionadamente, tuviese un efecto más duradero en las emociones del lector que las pretensiones de un vidente o las sutilezas de un frío metafísico.

La fe de Platón en la realidad de las «ideas» eternas, al tener que ser percibidas mediante el esfuerzo intelectual, no le dispuso favorablemente a los compromisos y deshonestidades de la práctica política de cualquier forma posible de gobierno, o para el ejercicio de las libertades que la mayor parte de los individuos pretenden. En su mayor parte la *República* está dedicada a la elaboración de los principios gubernamentales y educacionales de un Estado ideal en el que una clase, los «guardianes» que han sido educados en la filosofía para ser la clase gobernante, es un elemento esencial. Sin embargo, la idea de que Platón estaba interesado en proporcionar una base intelectual para la defensa de la riqueza y el privilegio hereditario contra las incursiones de la democracia difícilmente se concilia con el hecho de que niega a sus «guardianes» la propiedad privada, los artículos de lujo, los lazos familiares y el disfrute de la mayor parte de las artes y de la literatura. El carácter opresivo y totalitario del ideal de comunidad platónica, tanto en la *República* como en las *Leyes*, es, por supuesto, parte de su respuesta a una pregunta que necesariamente preocupaba a la filosofía política de su tiempo: en un mundo en el que débiles comunidades a veces eran saqueadas por vecinos depredadores e incluso las comunidades más fuertes podían verse desgarradas por una guerra civil recurrente, ¿qué estructura política, qué legislación, dará a una comunidad la mejor garantía de supervivencia?

IV

El sucesor de Platón al frente de la Academia fue Espeusipo, pero quien tras un largo aprendizaje en la Academia desarrolló

un sistema filosófico original e independiente, el más perdurable e importante, fue Aristóteles. Hijo de un médico y nacido en Estagira, en el norte del Egeo, pasó cerca de veinte años en Atenas con Platón y a la muerte de éste pasó a Asia Menor donde fundó y se responsabilizó de la renovación de la Academia, estuvo en la Corte de Macedonia como tutor del joven Alejandro, regresó a Atenas en la década de los treinta y allí fundó una escuela filosófica (el «Liceo», lugar predilecto de Sócrates en el siglo anterior), y murió en Calcis en el 322. La obra que nos ha llegado cubre una extensa gama de materias, lógica, física, biología, ética y literatura, y son dignas de una preponderancia tanto en la historia de las ciencias como en la historia de la filosofía. Su vehemente interés por los fenómenos observables y su deseo de explicarlos por sistemáticas leyes físicas y biológicas hay que considerarlo como una inversión de las tradiciones de la primitiva especulación científica griega, tal cual fue la anterior a Sócrates, Platón y otros socráticos que centraron su atención en la filosofía moral y en la metafísica, subrayando las respuestas que expresamos en términos tales como «bueno», «justo» o «hermoso». A diferencia de los primitivos griegos, Aristóteles explotó la potencialidad de la «escuela» o «instituto» filosófico, tal como lo conoció, para la investigación colectiva, de modo especial al utilizar para la elaboración de su teoría política los datos reunidos por sus colaboradores de las historias particulares de más de ciento cincuenta ciudades griegas.

La pregunta, «Qué es literatura», ya se ha suscitado en este capítulo; y si de nuevo la hacemos, como hemos de hacerla, en conexión con Aristóteles la respuesta franca es que sus obras, por muy interesantes que sean para quien estima su contacto con el genio, se preocupe por la historia del conocimiento humano o de buen grado quiere conocer (de su *Etica, Poética* y *Retórica*) sugerentes cosas sobre él mismo, no son literatura. Bien es cierto que Aristóteles puso en circulación algunas obras que pertenecían al género de la literatura que esperaba su educado público lector; pero estas obras no nos han llegado. Las que sí nos han llegado tienen el carácter de libros de texto en los que se sacrifica la elegancia, incluso la claridad, a la concentración y economía expresiva.

Entre ellas hay dos, la *Retórica* y la *Poética,* de sumo interés para los estudiantes de literatura griega. La primera, compuesta en el momento en que la oratoria era de primordial importancia

en la política interna ateniense y estaba considerada igualmente como una forma artística, examina las técnicas de la persuasión forense o política y basa sus reglas en la observación sensorial de lo que en un momento dado motiva. La *Poética* ha de ser leída, igualmente, no como una receta del drama trágico en una sociedad ideal sino como un análisis de lo que en un momento dado obtiene el efecto teatral y produce una impresión duradera en un auditorio que es receptor y sabe discernir. Platón fue hostil al drama considerándolo como institución de malos ejemplos a imitar: Aristóteles, al aceptar la poesía en general y el drama en particular como un elemento esencial en la vida de una ciudad-estado, le formula estas preguntas: «¿Qué función precisa realiza el drama?» y «¿Por qué medios realiza más eficazmente esa función?».

Los discípulos de Aristóteles continuaron la tradición enciclopédica del Liceo, de suerte que el último cuarto del siglo IV fue extraordinariamente fecundo en monografías sobre materias científicas, históricas y literarias. Apenas si conocemos algo de ello como no sea fragmentariamente y por citas. Teofrasto es el único autor del grupo representado por algunas obras completas, entre las que su *Caracteres* es única, incluso extravagante: un conjunto de treinta esbozos muy concentrados de rasgos caracteriológicos despreciables o desagradables, como por ejemplo la adulación:

> ...y cuando el otro está hablando manda callar a todos y le elogia en su presencia; y siempre que hace una pausa exclama, «Por supuesto que sí», y cuando cuenta un chiste malo, lo ríe y tapa su boca con el manto como si fuera incapaz de contener su risa... y cuando el otro va a visitar a un amigo, éste se le adelanta y dice «Viene a visitarte», para volverse y decir, «Le he dicho que estás al llegar».
>
> (Teofrasto, *Caracteres* 2, 4, 8)

No se trata de ética alguna, sino que es una animada comprensión de la observación social que es uno de los elementos en el análisis de Aristóteles (en la *Etica a Nicómaco*) de las disposiciones morales opuestas. No es del todo clara la intención del autor y el prefacio que tenemos de la obra no ayuda a comprenderla pues fue compuesto mucho después que Teofrasto muriera. Pero sea cual fuere su intención, el resultado se aproxima al espíritu de la comedia y en particular a la representación de caracteres que distingue a la comedia de finales del siglo IV y principios del siglo III.

8
LA ORATORIA CLÁSICA

I

De todos los géneros de la literatura griega la oratoria es el menos apreciado en nuestros días. Muchos de nosotros que hemos leído gran cantidad de poemas épicos, dramas, historia y filosofía griega no hemos leído aún un discurso. Es más, difícilmente comprenderemos el punto de vista griego sobre su propia literatura y cultura a menos que acordemos nuestro respeto al buen orador. Algunas sociedades en las que es desconocido el arte de la escritura desarrollan un oído muy sensible para la palabra hablada, disfrutan del ingenio, de la agudeza, de las coloristas metáforas, de la destreza patética e histriónica de un hombre implorando la justicia o exhortando a una asamblea; y poca duda hay de que los griegos del período arcaico formaron tal sociedad. Homero describe a algunos ancianos troyanos (*Ilíada* III 204 ss.) al recordarnos cómo diferían los enviados griegos, que llegaron a solicitar el regreso de Helena, en composturas, gesto, voz y facundia, y es digno de resaltar que nada dicen de la validez de los argumentos empleados; es el arte de la palabra como ejercicio lo que recuerdan.

A través de la historia de la ciudad-estado griega las decisiones que afectaban al destino de toda la comunidad no las tomaba una comisión tras digerir informes escritos sino una asamblea bajo el inmediato impacto de la palabra. Los propios historiadores son muy conscientes de este hecho, a juzgar por la gran cantidad de

espacio que dedican a la presentación del parlamento directo y Tucídides (I 22.1 s.) concede la misma importancia al descubrimiento de «lo que se dijo» que a «lo que se realizó». Aunque el resultado de un debate fuese menos previsible en una asamblea democrática que en una pequeña oligarquía, en las oligarquías las instituciones deliberantes podían ser mucho más numerosas de acuerdo con patrones actuales, y las alineaciones políticas en el seno de tales instituciones podían ser dirigidas mejor por inestables alianzas entre grupos e individuos que por la política predeterminada de partidos herméticos y organizados. Además, la democracia ateniense asignó el papel decisorio en los procesos privados y en los enjuiciamientos criminales a jurados numerosos (a veces de hasta 501 miembros) que, a diferencia de los actuales jurados, no recibían consejos técnicos sobre los diversos aspectos legales. Se conocía el concepto de testimonio pertinente pero no era fácilmente controlable la inoportunidad, y las técnicas de que se disponía para la investigación eran rudimentarias, del mismo modo que no se utilizaban los interrogatorios. Se requería habilidad, por parte de los políticos, para manipular los pensamientos y sentimientos de una muchedumbre; pero no sólo por parte de los políticos. Un hombre podía perder su fortuna, su ciudadanía, incluso su vida si un jurado lo hallase menos persuasivo que su adversario. Quienes litigaban podían apoyarse en discursos de amigos que se expresaban mejor y también podían buscar consejo en hombres que habían dedicado mucho tiempo y raciocinio al arte de litigar, pero siempre tenían que hablar por sí mismos y por lo general causaban mejor impresión si se hacían cargo del tema principal. Puesto que la inculpación que podía acarrear una pena impuesta por el Estado no la emprendía el propio Estado sino los particulares que actuaban así por celo político o enemistad personal, y los abusos políticos, administrativos y militares (o incluso los errores judiciales) podían ser severamente castigados, la carrera de un hombre que pretendiese una sólida posición social en la comunidad pasaba por sus intervenciones políticas en la asamblea y por la defensa forense de la más amplia gama de asuntos civiles y criminales. En resumidas cuentas, si quería presentarse a los ojos del jurado como veraz, tenía necesidad de alardear de su carrera política mientras su adversario trataba de presentarlo como opuesto al régimen, y el respeto con que era escuchado en la asamblea dependía de la suerte que hubiera corrido en los tribunales. Por consiguiente podía resultarle necesa-

rio al mismo individuo aplicarse a la oratoria «forense» y «política», por más que bien podía un hombre habilidoso, sin ambiciones políticas, especializarse.

Un orador habría causado una deplorable impresión si leyese su discurso, e incluso si utilizase notas desmerecería en comparación con un adversario que no las utilizase. En el foro como en la política, así como en el campo de batalla, ninguna pauta es satisfactoria salvo si asegura la victoria. Por consiguiente, quien hablase en público había de considerar muy detenidamente de antemano qué pensaba decir y, si era el defensor en un proceso judicial sabía que habría de improvisar una refutación de imprevistos alegatos de mala conducta y reputación que sólo tendrían una importancia marginal respecto al asunto en litigio. Lo que leemos en un discurso griego no es la transcripción de las palabras pronunciadas ante el tribunal y resulta difícil determinar su relación con el discurso preparado de antemano. Hay razones para creer que antes de que se pusiese en circulación la versión escrita de un discurso era revisada para tomar nota de cuanto no había sido previsto y para omitir lo que había resultado desfavorable. El discurso escrito, por consiguiente, adoptaba el carácter de un panfleto político, de un arma arrojadiza para dar cumplimiento a un odio, y se empeña en que respetemos no sólo a quien lo compuso como ciudadano sino también a temerle como adversario y a admirarle como hombre de agudeza intelectual y dotado de sensibilidad artística. Pocos lectores modernos conceden al orador la admiración que solicitaba. Tendemos a dudar de su destreza técnica al estar al servicio de la persuasión; claro que así se comportaron los griegos —tal desconfianza a menudo se expresa en su literatura— pero la necesidad de triunfar lo hizo indispensable y los griegos se diferenciaban muy significativamente de nosotros por las sensibles reacciones a la elección, orden y exposición de sus palabras. Esta sensibilidad ha palidecido en nuestra cultura hasta el punto de su extinción por la rápida producción y consumo de la letra impresa en grandes cantidades, por el desarrollo de la comunicación gráfica y por la importancia que hoy se concede al estudio y a las actividades, que tienen su máximo exponente y eficacia en los números y los diagramas. El tener conciencia de esta diferencia entre nuestra cultura y la de los griegos nos ayudará a comprender por qué no estuvieron limitadas las funciones de la oratoria a la deliberación y alegatos políticos; solemnes ocasiones como festivales internacionales o exe-

quias fúnebres en honor de los caídos en la guerra podían ensalzarse en mucha mayor medida de lo que es aceptable hoy día, por lo que los griegos llamaban oratoria «epidíctica», oratoria de ostentación, a la que el interés de quien la pronunciaba era el de expresarse con claridad y fortalecer los sentimientos de su auditorio. Con frecuencia argumentos sobre determinada materia, con la intención de estimular el pensamiento por su novedad, adoptaban la forma de un discurso (el equivalente moderno sería un artículo o ensayo, acaso un panfleto) y al ser leído en voz alta en reuniones privadas se difundían más allá de los propietarios de textos escritos. Composiciones de este tipo incluían «acusaciones» y «defensas» de caracteres legendarios o de personas implicadas en hipotéticos casos, así como el «elogio» o «censura» de criaturas, inventos, géneros o abstracciones. En el *Banquete* de Platón los huéspedes toman la palabra para improvisar alabanzas en honor de Eros, deidad que personifica las experiencias del enamoramiento y del amor.

Indudablemente la importancia de la palabra hablada en la política y en el foro —esto es, en la vida de la comunidad— fue la que desvió en la segunda mitad del siglo V a.C. tanta energía intelectual hacia el análisis y sistematización de las técnicas persuasoras apartándola de la actividad científica. Los «sofistas», que a su modo realizaban la función ahora ejercida para un extenso segmento de la sociedad a través de la educación terciaria, se interesaron por una amplia gama de materias, desde la biología y la física hasta la lógica y la ética (cf. p. 118) mientras que a sus dicípulos les motivó la ambición por alcanzar una elevada posición social en la comunidad a través de la destreza en el manejo de la palabra persuasora. En las *Nubes* de Aristófanes, donde Sócrates aparece caricaturizado como sofista, el viejo que trata de aprender de él busca sobre todo cómo triunfar sobre sus acreedores ante el tribunal de justicia, pues Sócrates sabe cómo «presentar lo torcido para que parezca enderezado». A pesar de la gran incomprensión de los intereses y prioridades de Sócrates, la noción que de la enseñanza sofista tenía el poeta cómico no era del todo equivocada; una cadena de afinidades une las técnicas de la práctica de la oración persuasiva con los ejercicios intelectuales en «alabanza y censura de una misma cosa» (una práctica educativa atribuida al sofista Protágoras) y con la investigación filosófica en la fragilidad de la inferencia a partir del testimonio de nuestros propios sentidos.

II

Parece que fue entre el 430 y el 420 a. C. cuando comenzó en Atenas la práctica de poner en circulación los discursos por escrito: quizá pudo haberse iniciado un poco antes en Sicilia. La tradición, apoyada en primer lugar en la experiencia y en la memoria y tras esto sustentada por la referencia a alusiones y representaciones disponibles en la comedia y en la historia, consideraba a Pericles como el supremo orador público. Murió en el 429 y no se nos conserva ningún discurso en forma escrita. La relación existente entre lo que en determinadas ocasiones dijo y los discursos condensadísimos y sofisticados puestos en su boca por Tucídides es objeto de controversias (cf. p. 110). El orador más antiguo cuyos discursos pudo leer la posteridad fue Antifonte, activista ateniense de los círculos antidemocráticos que actuó como asesor político aunque discreto en la vida pública hasta que tomó parte en la revolución del 411 y fue ejecutado por traición al año siguiente. Todo lo que poseemos de su obra concierne al homicidio e incluye tres cuartetos de discursos sobre casos imaginarios, dos acusatorios y dos defensivos en cada caso. Estos ejercicios oratorios puede que no sean suyos, pero no hay razón para rechazarlos como falsificaciones posteriores, y sí alguna para pensar que quizá sean algo anteriores a Antifonte. Obras teóricas sobre oratoria quizá se publicaron con anterioridad a las versiones escritas de los discursos compuestos para ocasiones precisas. Es necesario recordar también que los libreros atenienses del siglo IV a. C. atribuían gustosamente a uno u otro de un pequeño número de oradores muchos discursos compuestos por individuos muy poco conocidos, tanto como en Londres los editores musicales de finales del siglo XVIII vendieron con la firma de Haydn gran cantidad de música que no era suya. Los propios griegos lo admitían y no consideraban pedante o demasiado ingenioso sospechar que un discurso con el nombre de X podía no ser de X. Estas incertidumbres frustran todo intento de escribir las biografías de los oradores o para caracterizar el alcance personal de sus estilos, pero no nos impide estudiar la historia de la oratoria como género pues los discursos vendidos con el nombre de X en el siglo IV y catalogados como suyos en la Biblioteca de Alejandría un siglo después normalmente eran productos de su época y ambiente.

El lenguaje de la oratoria a finales del siglo V parece que

fue exuberante e ingenioso. Antifonte, al igual que Tucídides, mostraba predilección por las palabras raras, algunas de ellas quizá acuñadas (aunque antes de hablar con seguridad de la acuñación de palabras necesitaríamos muchos más testimonios de los que tenemos). Gorgias, un maestro de oratoria siciliano y bien conocido en Atenas, interesado más por la manifestación artística e intelectual que por las utilidades del foro o de la política, explotó hasta un grado exagerado el potencial de la lengua griega para la asonancia y la simetría, como, por ejemplo, en su *Loa a Helena* (lo llama un *paignion,* «vanidad personal», «entretenimiento») donde sostiene que Helena de Troya no ha de ser censurada por marcharse con Paris:

> Fue por los deseos *(boulēmata)* de Fortuna, los consejos *(bouleumata)* de los dioses y los decretos *(psēphismata)* de Necesidad que Helena hizo lo que hizo, llevada por la fuerza, o persuadida por la palabra, o arrebatada por Amor. En el primer caso su acusador merece ser acusado pues es imposible desbaratar los planes *(prothūmīa)* divinos con la prevención *(promēthiā)* humana, pues es ley de la naturaleza no que el más fuerte sea estorbado por el más débil, sino que éste sea gobernado *(arkhestar)* y guiado *(agesthar)* por el más fuerte.
>
> (Gorgias, *Helena* 6)

El estilo de Gorgias tuvo influencia duradera, aunque en formas mucho más refinadas y sutiles que las representadas en el ejemplo, en la oratoria epidíctica que desde principios del siglo IV claramente se diferencia en estilo de la oratoria forense y política. Al mismo tiempo rápidamente se establecieron unos lindes más acusados entre prosa y poesía. Aún hay construcciones y expresiones poéticas en el largo discurso *Sobre los misterios* compuesto en defensa propia por el político Andócides en el 400/399, pero para ese tiempo un estilo próximo al lenguaje hablado, pero revestido de una fuerza y dignidad ausentes de la conversación diaria, se estaba imponiendo como el medio apropiado para los tribunales de justicia y la asamblea.

III

Entre los oradores cuyo renombre mejor han resistido el paso del tiempo se encuentra Lisias, hijo de un acaudalado siracusano fabricante de armas que residía desde hacía tiempo en Atenas; como extranjero que era carecía de la ciudadanía ateniense pero

después que los «Treinta Tiranos», impuestos a Atenas por el enemigo al final de la guerra del Peloponeso, matasen a su hermano se unió a las fuerzas democráticas en el exilio y fue capaz de contribuir a su restauración mediante sus conexiones comerciales. Su trabajo para una variedad de litigantes demuestra su habilidad para adecuar el estilo y argumento de un discurso a cada individuo en concreto, como apreciamos por los siguientes tres pasajes. Quien primero habla es un marido que ha tendido una trampa y ha matado al amante de su mujer; el segundo, un mutilado cuyo derecho al subsidio estatal se pone en duda; y el tercero, un hombre cuya capacidad para formar parte del Consejo es discutida:

Dichas tales cosas aquella vieja se marchó, ¡oh ciudadanos!, y yo en seguida me quedé turbado, y todo se me acudía a las mientes, y me llené de sospechas, pensando en cómo fui encerrado en la habitación y acordándome de que en aquella noche portearon la puerta del patio y la de la calle, lo que jamás había sucedido, y de que me pareció que mi mujer se había dado de albayalde. Todo esto se me acudía a las mientes y me llenaba de sospechas.

(Lisias, *Defensa de la muerte de Eratóstenes* 17)

En cuanto a mis dotes de caballista, que se atrevió ese individuo a mencionar ante vosotros, no hace falta hablar mucho. Es lógico que todos los aquejados de alguna desgracia, ¡oh consejeros!, se las ingenien para buscar el modo de apañarse lo menos incómodamente posible con el defecto de que adolecen. Entre ellos estoy yo, y como me veo aquejado de semejante desdicha, me descubrí este modo de facilitarme los desplazamientos excesivamente largos que me son necesarios.

(Lisias, *En favor del inválido* 10)

En primer lugar, ciertamente, hay que fijarse en el hecho de que ningún hombre es por naturaleza oligárquico o democrático sino que desea que se establezca el tipo de constitución favorable a sus conveniencias... Así que no es difícil darse cuenta, ¡oh jueces!, de que no versan sobre la forma de gobierno las diferencias mutuas entre los hombres, sino sobre las conveniencias personales de cada uno. Por consiguiente, es desde ese punto de vista como conviene que hagáis el examen de los ciudadanos, observando cómo fue su conducta cívica en la democracia e indagando si les reportó algún beneficio la caída del régimen.

(Lisias, *Defensa en un proceso por actividad antidemocrática* 8 y 10)

Uno de los dicursos de Lisias que nos ha llegado es la acusación que hizo contra un miembro de los Treinta Tiranos, Eratóstenes

(que nada tiene que ver con el adúltero del mismo nombre al que se refiere el primer pasaje mencionado); es un discurso de gran fuerza y lucidez y finaliza con siete palabras griegas que requieren una explicación antes de verterlas al castellano*; literalmente dice: «Ceso-ya-de acusar. Habéis-oído, habéis-visto, habéis-sufrido, le-tenéis-aquí: juzgadle». Lo que quiere decir, «Aquí termina mi intervención. Habéis escuchado mis palabras. Le habéis visto. Habéis sufrido bajo su mandato. Le tenéis ahí. ¡Juzgadle ahora!». (Lisias, *Contra Eratóstenes* 100).

IV

Del período 403-390 poseemos media docena de discursos forenses de Isócrates que creció durante la guerra del Peloponeso y vivió para ver la decisiva victoria de Filipo sobre las ciudades-estado griegas, muriendo en el 338 a la edad de noventa y ocho años. Nunca participó activamente en la política y en su madurez abandonó la práctica de escribir para litigantes estableciendo, en cambio, una escuela de oratoria. Como maestro de oratoria se ganó, inevitablemente, tanto odio como los sofistas de la generación anterior, siendo vulnerable a los alegatos de que cobraba por enseñar a quienes eran culpables cómo persuadir a un jurado de que tenían razón. Su enseñanza, sin embargo, poco tenía que ver con la práctica judicial; asumió y se hizo eco de valores morales por lo general aceptables, se alineó con el sentir conservador en asuntos políticos y económicos y adoptó una idea del pasado ateniense patriótica, moralista, y en su conjunto carente de la precisión y discernimiento que la genuina curiosidad histórica exigiría. Durante la segunda parte de su vida publicó numerosos ensayos, en forma de discursos, sobre importantes asuntos políticos. Abogan por la necesidad de una reforma en las actitudes pero evita entrar en detalles sobre la relación entre fines y medios en los procedimientos políticos y administrativos. Al igual que Jenofonte, y sin duda muchos otros, que contemplaron el mediodía del siglo IV con ojos que habían visto los interminables cambios del equilibrio de poder entre las ciudades-estado, estuvo

* *English* en el original. *(N. del T.)*

preocupado por el problema de la falta de unidad griega y vio en Filipo de Macedonia una potencial guía para griegos y macedonios en una larga y ventajosa guerra contra el Imperio persa.

A la edad de veintiocho años escribió Isócrates una obra, *Sobre el cambio (Antídosis)*, título derivado de cierto procedimiento en el sistema ateniense de tasación. En ella explica y defiende la idea que tiene de la cultura y de su propio sistema educativo a través de la oratoria. Sorprende su actitud hacia la actividad intelectual seria, como condescendiente y prosaica. Por ejemplo, considera la matemática y la astronomía como estudios que atraen a jóvenes ingeniosos y desarrollan una función útil al aguzar sus inteligencias y mantenerlas al margen de pasatiempos sensuales, pero que son impropias de hombres maduros. Y el hecho de que los filósofos disientan en cuestiones metafísicas fundamentales le parece buena razón para no perder el tiempo en el estudio de la metafísica. Cuando elogia la originalidad, no se refiere a la radical originalidad que expone la debilidad de las creencias tradicionales sino la ingeniosidad al servicio de las virtudes tradicionales. La clara exposición de un argumento y la exhortación fortalece el carácter de quien habla como padre, ciudadano, soldado y griego, y enaltece la solidaridad y perdurabilidad de la familia, la ciudad, y el mundo civilizado. Presta mucha atención a la arquitectura del lenguaje, y la complejidad de una típica sentencia de Isócrates contrasta con la simplicidad de simetrías y asonancias de Gorgias. El siguiente ejemplo está impreso de modo tal que demuestra su estructura:

Yo sostengo
  que no es muy difícil
    llegar a dominar la ciencia de los procedimientos con los que
      pronunciamos y componemos todos los discursos, si uno confía
        no a los que prometen con facilidad
        sino a quienes saben algo sobre ello
pues elegir los procedimientos que convienen a cada asunto,
  combinarlos entre sí
  y ordenarlos convenientemente
  y además no errar la oportunidad
            sino esmaltar con habilidad los pensamientos
            que van bien a todo el discurso,
            y dar a las palabras una disposición rítmica y musical
  eso requiere mucho cuidado
  y es tarea de un espíritu valiente y capaz de tener opinión propia;
  es necesario
    que el discípulo
      además de tener una naturaleza adecuada

haya aprendido las diversas figuras retóricas
y se haya ejercitado en sus usos,
y que el maestro
explique esto de la manera más precisa posible
y no omita nada de lo que debe enseñar,
y que, de lo restante, se presente a sí mismo como un ejemplo de tal calidad
que los formados por él
y capaces de imitarle
aparezcan pronto como oradores
más floridos y gratos que los demás

(Isócrates, *Contra los sofistas* 16-18)

V

Hay un acusado contraste entre Isócrates y el más grande de los oradores del siglo IV, Demóstenes. Empezó a destacar en la política ateniense a mediados de siglo; ya para entonces se confirmó como un orador forense de peso y elegancia considerables y un adversario tenaz, pues emprendió acciones contra los tutores que mal administraron su herencia paterna durante su adolescencia, lo que le ganó una enemistad duradera. Un impresionante conjunto de discursos escritos entre 355-352 demuestra su profunda implicación en un influyente grupo político. Estos discursos raramente se leen hoy día en traducción. Desenmarañar sus argumentos, complejos y llenos de referencias requiere paciencia y grandes conocimientos técnicos. Al lector moderno le resulta más fácil leer sus cortos discursos, las *Filípicas* y *Olintíacas,* cargadas de pasión y desdén, en los que Demóstenes trataba de alentar la resistencia ateniense a Filipo de Macedonia. Tras la victoria de Filipo en el 338 resultaron imprudentes e inútiles los esfuerzos positivos por organizar una oposición a los macedonios. Cuando el hijo de Filipo, Alejandro Magno, murió en el 323, se encendió la revuelta en la que Demóstenes jugó importante papel, pero fracasó y se suicidó en el 322 para evitar su arresto y ejecución. Se le suele admirar como adalid de la democracia contra la monarquía absoluta, y de las pequeñas y orgullosas ciudades-estado contra el poder militar de un conquistador extranjero. Así fue, entre otras cosas; pero dos siglos más tarde Polibio (XVIII 4) puntualizaba que Demóstenes motejaba de

«traidores» con demasiada libertad a muchos hombres que se pusieron de parte de Filipo para defenderse de la agresión espartana y no eran, razonablemente, indiferentes para con el mantenimiento del poder ateniense.

Al igual que Isócrates, Demóstenes se esmeró artísticamente; ambos evitaron el «hiato» (la colocación de una palabra que comienza con vocal inmediatamente después de otra que termina en vocal) y Demóstenes introdujo, además, un perfeccionamiento, cual fue evitar una combinación de palabras que creasen una sucesión de más de dos sílabas «breves» según las reglas de la métrica griega. La lengua griega generalmente admite la alternancia de palabras en una cláusula y aunque los principios que rigen la elección de un escritor entre las alternancias son razonablemente bien comprendidos nunca podemos estar seguros de las sutilezas, de ahí que no podamos juzgar fácilmente la «naturalidad» del lenguaje de Demóstenes. Sin embargo, sí podemos observar que mientras la elaborada estructura de la prosa de Isócrates distrae nuestra atención del contenido, con frecuencia Demóstenes transmite una impresión de espontaneidad que es justo suponer que la alcanzó invirtiendo el doble de tiempo en lograrla que otros de menor talla invirtieron en exhibir un virtuosismo estilístico más obvio. En el siguiente pasaje introduce un largo argumento para probar la ilegalidad de un decreto propuesto por un tal Aristócrates:

Pienso que sólo es justo que, habiendo prometido demostrar tres puntos —primero, que el decreto propuesto es contrario a la ley; segundo, que es desventajoso para nuestra ciudad; y tercero, que el proponente no merece lo que propone— os brinde, a vosotros que habéis de oír mi argumento, la libertad de elegir qué deseáis oír en primer lugar, qué en segundo y qué por último. Considerad vuestra preferencia, de suerte que trate de ella en primer lugar. ¿Preferís el argumento sobre la ilegalidad? Muy bien; hablaré de él.

(Demóstenes, *Contra Aristócrates* 18 s.)

Normalmente no esperamos encontrar, en la pequeña proporción de oratoria griega que nos ha llegado, dos discursos que versen sobre el mismo asunto —es claro que ignoramos por regla general cuál de los dos discursos que leemos fue un alegato logrado— excepto en dos ocasiones en las que Demóstenes tuvo como adversario a Esquines. En el 343 Demóstenes acusó a Esquines

de traicionar los intereses atenienses en una embajada (en la que ambos participaron) a Filipo de Macedonia, y su discurso *Sobre la embajada infiel* ha de leerse junto con la defensa de Esquines; y el *Contra Ctesifonte* de Esquines pronunciado el 330 fue contestado por Demóstenes con *Sobre la Corona,* el más famoso de los discursos griegos en el que Demóstenes presenta una justificación de su política en los años que culminaron con la victoria final de Filipo. El discurso es enérgico, recorrido todo él de fuerza, patetismo y drama; cualquier fragmento puede mostrar sus cualidades:

> Pero realmente los hechos pasados siempre son dejados de lado por todos y nadie nunca acerca de ellos propone deliberación alguna; en cambio el futuro o el presente reclaman al consejero en su puesto. Pues bien: en aquel entonces algunos peligros eran inminentes, según parecía, y otros estaban ya presentes; *en esas circunstancias* considera cuál fue la actuación que yo elegí y no te dediques a presentar calumniosamente los acontecimientos resultantes. Porque el cumplimiento de todas las empresas se produce como la divinidad quiera; pero la elección misma de las gestiones pone de manifiesto la inteligencia del consejero... Pero si el huracán que sobrevino no sólo ha sobrepasado nuestro poder, sino también el de todos los demás griegos, ¿qué había que hacer? Es como si a un armador que todo lo ha hecho con vistas a la seguridad de la nave y la ha provisto de los medios con los que creía poder salvarse, pero luego, sorprendido por una tormenta, se le averían o, sencillamente, se le hacen polvo los aparejos, se le incriminase el naufragio. «Pero —podría decir— ni siquiera pilotaba yo la nave (como tampoco mandaba yo el ejército) ni era dueño de la fortuna, sino ella de todo».
>
> (Demóstenes, *Sobre la Corona* 192 y 194)

Nada ilustra más intensamente el interés de los griegos por la oratoria que el hecho de que junto con los discursos políticos sobre temas de la mayor importancia, como *Sobre la Corona,* los críticos antiguos valoraron y transmitieron discursos para litigantes poco menos que desconocidos, implicados en querellas de poca monta. Aun admitiendo que podemos equivocarnos al asertar la importancia de un hombre sobre quien, por azar, nada más conocemos, al menos podemos estar seguros de que la desaparición de unas tierras al impedir un vecino que siguiese fluyendo el agua de riego no era un acontecimiento que pudiese mudar la suerte de los atenienses; pero es precisamente en casos como éste donde Demóstenes, llegada la ocasión, empleaba a fondo su más impresionante habilidad. Estos discursos «privados» con los discursos que nos han llegado de un orador, Iseo, de la generación

anterior a Demóstenes (todos ellos haciendo referencia a querellas por testamentos disputados aunque sabemos que también trató otra suerte de casos) tienen un valor peculiar ya que aclaran las actitudes y valores sociales de la Atenas clásica en el siglo IV a. C., y el mejor de ellos nos ofrece una Atenas intensamente viva.

9
LA LITERATURA GRIEGA DEL 300 AL 50 A. C.

I

Las conquistas de Filipo, que murió en el 336 a. C., y las de Alejandro, que murió en el 323, causaron inmenso impacto en la vida y en la literatura de Grecia. La lengua y la cultura griegas se expandieron, más o menos tenuamente, desde Marsella hasta las fronteras de la India y desde Crimea hasta Egipto. En grandes países como Egipto y Siria las comunidades griegas, islotes en un mar de súbditos extranjeros, se aferraron a su educación y a su lengua como señas de identidad de su condición y como recuerdo de lo que fueron y de lo que estaban dispuestos a seguir siendo. La nueva ciudad de Alejandría, en la que los primeros Ptolomeos gastaron a manos llenas la fabulosa riqueza de Egipto en la edificación del Museo y de la Biblioteca, pronto se convirtió en el más importante centro de literatura y erudición; salvo en el campo de la filosofía, la ascendencia de Atenas fue un recuerdo cada vez más sentimental de glorias pasadas. Resultó posible un nuevo cosmopolitismo: cualquiera podía abandonar su ciudad natal y hacer carrera en Egipto o en el distante Oriente. Dondequiera que fuese hallaría el mismo marco educativo y cultural griego, un gimnasio y un teatro; y las escuelas filosóficas, como los cultos mistéricos, eran las mismas en todas partes.

En este vasto mundo, que empequeñeció repentinamente a las viejas ciudades-estado, se originó una inmensa cantidad de literatura. Conocemos, por ejemplo, los nombres de cientos de his-

toriadores de cuya obra apenas si poseemos fragmentos o nada en absoluto, y de la producción completa de 130 poetas trágicos sólo sobrevive un total de 403 líneas, ¡menos del tercio de una tragedia! En este período cada ciudad tenía su teatro y constantemente se representaban tragedias, tanto composiciones nuevas como reestrenos de los clásicos del siglo V; se continuaron escribiendo poemas épicos, los filósofos elaboraron sus sistemas, los eruditos editaban textos y se impuso el estudio de la gramática mientras surgían a raudales obras de contenido técnico y científico. A nivel menos pretencioso abundaron las obras de puro entretenimiento (la primera novela, así como los fantasiosos libros de viaje, las pantomimas pornográficas, las memorias y los anecdotarios, son de este período). Hablaremos de los grandes supervivientes cuyas obras son aún accesibles y todavía se leen, pero recordemos que sus obras no son sino pequeñísima parte de una inmensa producción literaria. El griego se convirtió en la lengua literaria universal y babilonios, egipcios, judíos y romanos comenzaron a escribir en griego. Fue también un período en el que nos encontramos con mujeres emancipadas; un grupito de poetisas —Ánite, Erina, Moiro y Nosis— nos han dejado algunos poemas, hubo mujeres dedicadas a la filosofía así como temibles reinas.

El siglo III resaltó por una abundante producción poética, filosófica y también por obras eruditas sobre textos, lenguaje y gramática; en el II las formas dominantes fueron la historia y la física. A finales del segundo y a comienzos del primero, salvo contadas excepciones (Posidonio, Partenio), llega la literatura a su consunción y es difícil hallar originalidad alguna, cosa que en parte se explicará por los estragos que llevó a cabo Roma en el mundo griego. La mayoría de las más importantes ciudades griegas fueron saqueadas por ejércitos romanos y algunas dejaron de existir. Sólo con el Imperio Romano revive la literatura griega.

Otras dos observaciones preliminares. La literatura helenística ha sobrevivido en una forma en absoluto representativa: poseemos abundante poesía pero se ha perdido casi por completo la prosa literaria del período. El gusto por la prosa cambió con el desarrollo, en torno al 50 a. C., del «aticismo» —la insistencia en seguir el estilo de los escritores atenienses de los siglos V y IV— y este cambio condenó al olvido los escritos de los 250 años anteriores: no se leían, pues se los consideraba de mal gusto. Para nosotros son meros nombres los historiadores retóricos y los

oradores. La segunda es que las obras técnicas que sobreviven no son literarias y apenas si merecen ser mencionadas. La ciencia y la matemática griegas alcanzaron su punto más alto en este período. Aristarco de Samos sostuvo que la tierra y los planetas giraban en torno al sol; Arquímedes inventó la hidrostática y construyó un planetario; Euclides escribió libros de texto de geometría que satisficieron al mundo durante 2.000 años; Herófilo descubrió el sistema nervioso y Erasístrato a punto estuvo de descubrir la circulación de la sangre; Hierón ideó, pero no puso en explotación, máquinas de vapor. En el siglo V Empédocles podía presentar trabajos con la pretensión de que se les considerara científicos y literarios a la par, pero ahora el progreso y la especialización hacía de los escritos científicos obras puramente técnicas, sin pretensiones o cualidades literarias.

A consecuencia de la cotización de la prosa como el medio natural de expresión del pensamiento serio que tuvo lugar en torno al 400 a.C., el siglo IV marcó, por varias razones, una laguna, una falla radical, en la tradición poética de Occidente. Sólo la Comedia Nueva, cuyas bellezas son las de un arte próximo a lo prosaico y a las realidades cotidianas, produjo un poeta capaz de rivalizar con Platón o Demóstenes. Los «grandes» géneros de la poesía, esos que tanto pretendieron y que fueron escritos en elevado estilo, apenas se ven: ningún poeta épico, lírico o trágico del siglo IV gozó de alta estima entre sus contemporáneos o por la posteridad. La poesía comenzó a revivir en torno al 320 a. C. con la importante figura, aunque enigmática, de Filetas de Cos. Teócrito y Calímaco elogiaron su obra así como también sus admiradores romanos Propercio y Ovidio, pero desgraciadamente poco conocemos de ella. Escribió poemas con títulos mitológicos *(Deméter, Hermes),* breves poemas de contenido vario (*Paígnia,* «Divertimentos»), poesía amorosa en torno a una dama llamada Bitis, y libros en prosa sobre palabras raras de la poesía arcaica. Fue poeta y erudito a la vez y le hizo tan célebre su obra erudita que ya hubo chistes sobre él en la comedia ateniense. Vivió en Alejandría, donde los Ptolomeos estaban acumulando una incomparable colección de libros y pagaban, franquicias incluidas, a eruditos para que se vinculasen al Museo, y tuvo a su cargo la educación del Príncipe de la Corona. La mejor cualidad de su poesía fue la mezcla de lo menudo con el refinamiento artístico, y fue esto lo que hizo de él una figura simbólica para poetas posteriores con idéntico ideal. Es típico de ellos, además, combinar

poesía y erudición, lo que no significaba simplemente que los poetas necesitasen ocupar posiciones universitarias para vivir, situación que conocemos hoy día, sino que las investigaciones eruditas de hombres como Filetas, Calímaco, Apolonio y Euforión formaron parte vital de su poesía. Descubrieron material que les fascinó —mitos rebuscados, historias locales, detalles geográficos, usos poéticos raros—, que a continuación pulieron y presentaron en sus propios poemas.

Podemos formarnos buena idea de Calímaco (escribió *c.* 280-240 a. C.). Fue, al igual que otros, poeta y erudito, autor de libros en prosa como *Ríos del mundo, Nombres de los meses en diferentes pueblos y ciudades* y por encima de ellos resalta un *Catálogo de la literatura griega (Pínakes)* monumental —120 libros— en el que se halla dividida toda la literatura griega en apartados (épica, filosofía, tragedia, etc.) listando alfabéticamente los nombres de todos los escritores con sucinta relación biográfica de cada uno y de sus obras. Esta magna obra, base de todas las historias posteriores de literatura griega, posibilitó el ordenado acceso a la ingente cantidad de libros reunidos por los Ptolomeos en la Biblioteca de Alejandría.

En poesía sobrevive en fragmentos su obra más importante, *Aitia* («Orígenes»), así como su breve poema épico la *Hécale* y sus *poemas yámbicos.* Enteros nos han llegado seis *Himnos* y sesenta breves epigramas, y tenemos abundante información sobre algunas de las obras que ya no están completas pues algunos de los fragmentos son muy extensos. *Aitia* trata de mitos y narraciones etiológicas que explican costumbres, títulos u obras de arte de sus propios días. Su estilo es guasón: humorístico, muy docto y lleno de referencias, nada sentimental, y pretendiendo siempre sorprender al lector. Si hay alguna laguna en el texto, aunque sea de una palabra, difícilmente será posible saber con seguridad cuál era. Uno de sus más conocidos episodios nos narra el amor de Acontio por Cidipa, a quien engañó poniendo en su camino una manzana en la que había escrito: «Por Ártemis, me casaré con Acontio». Ella, sin sospechar nada, la leyó en alta voz y la diosa Ártemis la mantuvo en su juramento; tres intentos para casarla con otro hombre fracasaron por enfermedad. Al final Apolo dijo a su padre que la casara con Acontio:

Y vio cumplido la diosa el juramento y las jóvenes de la edad de Cidipa al punto estuvieron pronunciando himeneos de su amiga ya no aplazados. Acontio, no creo que tú entonces de la noche aquella en que mano pusiste en el cinturón de la

virgen a cambio aceptaras, no, de Ificlo el talón que raudo pasaba sobre las espigas y ni siquiera los tesoros de Midas el de Celenas. Y de mi voto podrían serme testigos los que no sean ignorantes de un dios tan cruel. Y de aquella boda nombre grande había de surgir, pues aún vuestra estirpe, de los hijos de Acontio, nutrida y honrosa en Yúlide habita, y la pasión esa tuya, joven de Ceos, a Jenómedes, hombre de antaño, escuchemos, el que puso en tiempos tu isla completa...

(Calímaco, fr. 75.42-55

Calímaco es la desesperación del traductor, y este pasaje basta para ilustrar el tono guasón (el poeta erudito menciona su fuente), sus conocimientos (Ificlo podía atravesar un trigal sin dañar las espigas), y lo inesperado de su estilo. El poema sirve de modelo a los *Fasti* de Ovidio y en alguna medida también para su *Metamorfosis*.

En el *Himno a Zeus* trató el nacimiento del dios. Por lo general se creía que Zeus nació en Creta pero se decide por una versión más oscura —la de que el dios nació en Arcadia («los cretenses son siempre embusteros», dice Calímaco zumbonamente citando al cretense Epiménides). En aquel entonces, continúa, Arcadia era un desierto («Acénide», «tierra seca», era el antiguo nombre de Arcadia: Calímaco escribió un tratado en prosa sobre *Cambios de nombre de islas y ciudades)* y Rea, la madre de Zeus, no pudo hallar agua para lavarse y lavar a su recién nacido:

Pero el caudaloso Ladón no discurría aún por allí, ni el Erimanto, el más límpido de los rios, y estaba seca aún toda la Acénide, la que un día iba a ser llamada tierra de las bellas aguas. Entonces, cuando Rea se soltó el cinturón, se erguían sobre el lecho del húmedo Yaón numerosas encinas; numerosos también corrían sobre el Mélas los carros; numerosas eran las bestias que sobre el mismo cauce del Carión tenían sus guaridas; los hombres iban y venían a pie y sedientos sobre el Cratis y sobre el guijarroso Metopa: bajo sus pies fluían, numerosas, las aguas.

(Calímaco, *Himnos* I, 18-27)

El autor de *Ríos del mundo* versifica parte de su sección sobre Arcadia con cuidadas variantes y trata con solemne humor esos desconocidos regatos como si fuesen enormes ríos. Por supuesto que estos *Himnos* son obra de un poeta para quien los antiguos mitos y dioses ya no son objeto de creencia ni asuntos serios sino que forman parte de un mundo maravilloso y distante, encantador y ligeramente cómico con el que puede divertirse y divertir a un lector culto que sabe recoger las alusiones e insinuaciones que el poeta esparce con tan hábil y liviana mano. En la poesía del pe-

ríodo clásico el mito era vehículo de pensamientos y reflexiones graves en torno al mundo y las divinidades; con Calímaco asistimos al origen de los mitos de Ovidio, hermosos pero meramente ornamentales, a los de Ticiano, al *Acis* y *Galatea* de Handel, o a *Venus y Adonis* de Shakespeare. Otra poderosa influencia de Calímaco fue su gusto por la polémica. A menudo defiende sus versos y devuelve a sus críticos golpe por golpe en un estilo irónico, desdeñoso y repleto de imágenes injuriosas; sus críticos «rebuznan como asnos» mientras él «canta como la cigarra»: la magnitud de sus poemas se asemeja al inmundo Eúfrates mientras su poesía es un cristalino manantial. Estos pasajes escritos desde la óptica de quien se ve atacado por numerosos adversarios demuestran que bajo ningún concepto fue un dictador literario a lo largo de su vida. Virgilio, Horacio y Propercio le imitaron.

II

Contemporáneamente a Calímaco floreció Teócrito de Siracusa (escribió *c.* 275-260 a.C.). También él, tras el patronazgo fallido de Siracusa (*Idilio* XVI), se encaminó a Alejandría (XVII, XV), estando igualmente en Cos (VII), isla natal del rey Ptolomeo II, mecenas de Calímaco y Teócrito. No parece que haya escrito algo en prosa pero sí fue un poeta docto que escribió poemas a la manera y en la métrica de Alceo en el ya desusado dialecto lesbio de 350 años antes (XXVIII-XXXI) —este toque de genialidad artificial anticipa los poemas latinos de Horacio cuando imita a Alceo y a otros poetas líricos arcaicos—, así como poemas a la usanza de los himnos homéricos y de otros lejanos modelos. Su logro duradero, sin embargo, fue la invención de la pastoral en su forma clásica. Sus pastorales (I, III, V, VI, VII, XI) son mimos escritos en hexámetros por más que esa forma es paradójica. El hexámetro, el metro de Homero, fue el más grandioso de los metros griegos y el menos apropiado para la conversación ordinaria, de tonos bélicos y heroicos; la pantomima era una representación realista, a veces muy cruda, tanto por el asunto como por el estilo. Su combinación fue una ocurrencia altamente sofisticada que acarreó un efecto de incongruente intensidad. Quizá pudiera comparársele a Cocteau como realizador de una cinta cinematográfica sobre el maravilloso cuento de la Bella y la Bestia. Teócrito añade el vital elemento de una nueva musicalidad en sus versos. Escribe estos poemas en el dialecto dorio,

tradicionalmente inadecuado para los hexámetros; se hallan plagados de muchas vocales abiertas, especialmente ā y ō, nos presenta los más hermosos registros sonoros y hace uso de un vocabulario simple la mayor parte de las veces, repitiendo con frecuencia adjetivos como «suave», «delicioso», «malo», para demostrar la ingenuidad de sus rústicos interlocutores pero variándolo con pericia con palabras raras, acuñaciones propias y resonancias poéticas: *él* no es un simple mortal al igual que sus pastores y boyeros. Los pastores cantan al amor, compiten entre sí al cantar, describen encantadores parajes agrestes y hablan de Pan y de las Ninfas.

Un lector del *Lycidas* de Milton podrá tener alguna idea del estilo de Teócrito en su máxima expresión. Acaso ciertos poemas de Tennyson pudieran sugerir su estilo como el más melodioso —el canto en *The Lotos Eaters*— («Se respira aquí una suave música...») o el de *The Princess* («Baja, doncella, de la lejana altura montañosa»). En el pasaje que sigue el pastor Tirsis canta la muerte de Dafnis quien murió de amor: al final dirige la pastoral al dios Pan:

«... ¡Oh Pan, Pan!, ya estés por las altas cumbres del Liceon, ya el gran Ménalo recorras, ven a la isla de Sicilia y deja la cima de Hélice y el escarpado túmulo aquel del Licaónida, hasta para los dioses dichosos tan placentero.

Poned fin, Musas, al bucólico canto, ponedle ya fin.

¡Ven, oh señor!, toma esta linda siringa con fragancia de miel por su cera apretada y que el labio recorre: que a mí al Hades Amor ya me arrastra.

Poned fin, Musas, al bucólico canto, ponedle ya fin.

Ahora violetas echad los zarzales; abrojos, echad vosotros violetas, y que florezca el precioso narciso sobre el enebro y todo se ponga al revés y que el pino dé peras, una vez que Dafnis se muere, y que el ciervo desgarre a los canes y desde los montes desafíen con su voz a los ruiseñores las lechuzas».

Poned fin, Musas, al bucólico canto, ponedle ya fin.

Y éstas fueron sus únicas palabras y cesó ya de hablar. Y Afrodita aún quería alzarlo, pero todos los hilos, que le asignaron las Moiras, se habían consumido, y Dafnis entró en la corriente. Cubrió un remolino al varón de las Musas amado y al que tampoco eran adversas las Ninfas.

Poned fin, Musas, al bucólico canto, ponedle ya fin.

(Teócrito, I, 123-42)

Otros poemas de Teócrito no son estrictamente pastorales. En el II una muchacha transida de amor intenta mediante procedimientos mágicos hacer volver a su amor que la ha abandonado. En el XV dos amas de casa de la ciudad encabezan una expedición para asistir a un festival religioso y oír un himno; la belleza del poema radica en la destreza con que versifica la conversación ordinaria de las damas, su expresiones proverbiales, las cuitas

sobre sus maridos, las reprensiones a sus siervos, en elegantes hexámetros llenos de contrastes y diestro humor. Otros poemas son breves narraciones épicas (XIII, XXII, XXIV) o pantomimas rústicas más realistas que hermosas (IV, X). Todas desenfadadas y algunas encantadoras. Teócrito muestra gran destreza al variar su estilo para adecuarlo a todas estas formas diferentes. Pero fueron las pastorales las que, gracias a las *Eglogas* de Virgilio, dejaron una huella imborrable en la literatura europea. Otros poetas, tras Teócrito, adoptaron sus modos y algunos de sus poemas pasan por ser de Teócrito ([Teócrito] VIII, IX). Mosco escribió una encantadora y alegre *Europa* sobre el rapto de la joven princesa por el hermoso toro que es realmente Zeus; Bión escribió un *Lamento por Adonis* en el que acertadamente combina la forma griega con el plañidero lamento oriental.

Calímaco y Teócrito evitaron el poema extenso poniendo el énfasis en la perfección técnica de los breves; *Aitia* no es una excepción pues consiste en una serie de breves poemas inteligentemente engarzados. Apolonio de Rodas, Director de la Biblioteca de Alejandría en torno al 250 a.C., erudito también, escribió un largo poema, *Argonáutica,* una epopeya sobre la expedición de Jasón y los Argonautas en busca del Vellocino de Oro. Una antigua tradición quiere que hubo un violento altercado promovido por Calímaco a causa de este poema, pero quizá sea pura invención. También Apolonio valoró el refinamiento técnico y la sofisticación; su poema está lejos de ser un mero intento de ofrecernos otra *Odisea* y evoca los poemas de Calímaco en diversos lugares. Es difícil creer que, por principio, fuesen contrincantes aunque, claro es, pueden haber discutido. Los hombres de letras conviviendo en Alejandría formaban un grupo pendenciero y tres de los *poemas yámbicos* de Calímaco versaban sobre disputas entre ellos. El mayor logro de Apolonio es el tratamiento del amor de Medea por Jasón en el libro III; al final se convence de la conveniencia de traicionar a su padre y a su país por el encantador héroe; Medea es una joven enamorada por vez primera y es al mismo tiempo una temible bruja: cuando va al encuentro de Jasón los habitantes de la Cólquide rehúyen su mirada pues puede acarrear el mal de ojo. La complejidad psicológica, de una suerte desconocida en los poemas homéricos, es rasgo importante de esta épica. Jasón es hermoso pero débil —repetidamente se nos muestra desesperado e impotente— y el carácter esencialmente desprovisto del heroísmo del viejo relato (el príncipe afor-

tunado a quien en sus ordalías le ayuda la princesa que le ama) sale a relucir por completo. Consiente con la pasión de Medea, porque necesita de su ayuda pero el poeta nos ofrece claras insinuaciones (III 997, IV 355 y ss.) de lo que acaecerá cuando finalice el poema —Jasón la abandonará y ella matará a su nueva esposa y a sus propios hijos—. El retrato de Medea sirvió de modelo para el que Virgilio nos legó de Dido en el libro IV de la *Eneida,* la más influyente e imponente representación de una mujer enamorada en la literatura latina. Incluso si la comparamos con Virgilio Apolonio le resiste. En parte excede a Virgilio: por ejemplo, trata con más convicción la coherencia del complejo carácter de la heroína. Medea es una bruja de verdad cuyos poderes son vitales para la trama, pero cuando Dido se da a la magia, su efecto, aunque grandioso, es esencialmente ajeno al argumento.

En el pasaje que sigue, Medea, decidida a salvar a Jasón de su padre tras larga lucha interior, ha ido a su encuentro por vez primera. Lleva consigo el mágico ungüento que le permitirá uncir los bueyes que resoplan fuego y arar el campo para la siembra de los dientes del dragón. Jasón ha pronunciado un discurso halagador solicitando que le rescate como Ariadna salvó a Teseo; él la lleva a creer que Teseo era veraz para con Ariadna aunque bien sabemos que de hecho la abandonó —como Jasón abandonará a Medea—:

> Así habló elogiándola. Ella, que le lanzaba de soslayo su mirada, sonreía dulcísimamente. En su interior se le derretía el corazón, al sentirse adulada por el elogio, y le miró de frente a los ojos. Y no sabía qué palabra decirle antes, pues a un tiempo ansiaba decirle todas juntas. De pronto, en un rapto de generosidad, sacó del perfumado ceñidor el filtro. En seguida Jasón lo recogió en sus manos gozoso. ¡Incluso el alma entera se habría arrancado del pecho para entregársela con pasión, si él se lo hubiera pedido! De tal modo Amor hacía refulgir desde la rubia cabeza del Esónida su suave llama. Cautivaba los resplandores de los ojos de ella. Sentía en su interior un regocijo que la inundaba como el rocío se consume sobre las hojas al calentarse a las luces de la aurora.
>
> Ambos fijaban unas veces sus ojos sobre el suelo, vergonzosos, y otras veces se lanzaban entre sí sus miradas, mostrando una amable sonrisa bajo las cejas claras.
>
> (Apolonio, *Argonáutica,* III, 1008-24)

En este pasaje la estupefacción de los tímidos amantes transmite la emoción de la conversación de sus espíritus, que transcurre en un plano intemporal por el momento.

El poema, a pesar del intento del poeta por su unidad, es esen-

cialmente episódico, y lo es, en parte, por la naturaleza del relato —el Argo zarpa para la Cólquide y cuando regresa los argonautas protagonizan una serie de aventuras allí por donde pasan (de esta forma puede airear el poeta sus teorías geográficas al hacer derrotar a sus caracteres por rutas controvertidas)—, pero también por el talento personal y limitaciones de Apolonio. Numerosas escenas y cuadros, inolvidables, se suceden como el asunto de Jasón con Hipsipilo en Lemnos (I 610 ss.), el apresurado matrimonio de Jasón y Medea yaciendo sobre el Vellocino de Oro en una cueva sagrada (IV 1129 ss.), o la primorosa, humorística y delicada escena de las grandes diosas Hera y Atenea forzadas a visitar a Afrodita para impetrar su ayuda (la hallan lavando su cabello y el diálogo, aunque en forma épica, es pura comedia de costumbres modales: III 1 ss.).

Apolonio se siente obligado a no omitir nada y si nos encontramos con todos estos pasajes es porque reconocía la obligación de incluirlos. Su habilidad radica en la presentación de escenas melancólicas y en hermosas descripciones de efectos deslumbrantes: esto, y la actitud civilizada de sus héroes, que en su mayoría se encuentran tan perdidos en un mundo de peligros y premios sobrenaturales como Apolonio y sus contemporáneos lo hubieran estado, quizá podamos considerarlos como extraños avíos para un poema épico, y muchos de los grandes éxitos de Apolonio parecen ser, en alguna manera, antiépicos en sentimientos.

El estilo del poema demuestra su saber. Una extensa serie de variantes sobre frases y versos homéricos con la intención de utilizarlas agudamente cuando se le presenta ocasión y explicar sin reservas cualquier palabra controvertida o única del texto homérico, son efectos, por supuesto, difíciles de presentar en una traducción. Igualmente pueden resultar tediosos al lector, de modo especial porque Apolonio no sigue a Homero en la ingenua práctica de repetir versos y pasajes sin alterar —él y su auditorio eran demasiado sofisticados para eso— de suerte que no hay pasajes distendidos en los que podamos descansar de la ardua complejidad de su estilo.

Estos tres poetas fueron contemporáneos en la más importante generación de la poesía alejandrina. Del mismo momento (*c.* 260 a. C.) fue el escritor de mimiambos Herodas (a veces llamado Herondas), ocho de cuyas escenas dramáticas (*c.* 66-100 líneas cada una) aparecieron en 1891 en un papiro. En el insólito metro de coliambos (el yambo terminando en ∪— — — en vez de

U—U—), representa escenas de la vida real. Una virtuosa mujer cuyo marido está ausente es tentada por una alcahueta; una madre insta al maestro para que azote a su hijo delincuente; dos mujeres visitan un templo completamente interesadas en sus obras de arte; una dueña celosa amenaza a su esclavo de quien sospecha que hace el amor con otra mujer, etc. Algunos mimiambos son, en alguna medida, obscenos; la destreza radica en la presentación natural de tal material en un dialecto muy artificial y en su inusitado metro. En el mismo período Arato de Soli escribió una relación versificada de las constelaciones, sus *Fenómenos*. Es una especie de poema didáctico, pero a diferencia de la obra de Hesíodo, Parménides o Empédocles (o el latino Lucrecio), no escribe en verso para presentar un mensaje real la propia exposición del poeta, sino por el contrario para mostrar de qué manera tan elegante puede versificar el poeta, material ya disponible en prosa. La obra es ingeniosa e inconfundible; estuvo en boga y fue traducida al latín por Cicerón y de nuevo por el César Germánico. Probablemente escribió también en torno al 260 a.C. Licofrón de Calcis. Fue un erudito que estuvo trabajando en Alejandría donde catalogó las obras de los poetas cómicos y logró renombre como trágico. Su única obra que nos ha llegado, *Alexandra,* es un curioso renuevo de tragedia. La furiosa Casandra, la profética princesa troyana, pronuncia un trágico monólogo de 1.500 versos en los que los desastres que la mitología guarda para los conquistadores griegos y las glorias que el futuro reserva a los derrotados troyanos, están desveladas en un lenguaje de fiera oscuridad. Contiene una notable predicción de la ascensión de Roma que estaba comenzando a hacerse sentir en el Egeo por ese tiempo.

III

Hemos pasado revista a los poetas de la primera y más sobresaliente generación de la poesía helenística. Representan una notable variedad de temas y formas, pero las obras que sobreviven de todos ellos tienen en común un vivo interés por la perfección formal y por su parte sofisticado. Hubo otros muchos contemporáneos cuyos propósitos fueron diferentes y que escribieron poemas épicos e himnos con mayor sencillez, mas la historia se inclinó del lado de la técnica y de la destreza. Dos siglos más tarde

tuvieron un segundo apogeo, ya en Roma, y de nuevo, y por encima de todo, fue su técnica la que atrajo a los poetas latinos, hasta el punto que Catulo puso en práctica su maestría al traducir puntualmente (LXVI) una elegía de Calímaco y Virgilio hizo de su primer libro publicado una evocación de Teócrito. Fueron tales los conocimientos que de ellos se tenían que desde fecha muy temprana abundaron los comentarios sobre sus poemas, algunos de los cuales se nos han conservado en papiros.

Tras Calímaco podemos rastrear un declive de su escuela poética. El gran científico y sabio Eratóstenes, el primero en medir con exactitud el tamaño de la tierra, se entretenía escribiendo versos a la manera de Calímaco. Fue Director de la Biblioteca de Alejandría. Euforión de Calcis, bibliotecario y erudito, excedió a sus predecesores por la oscuridad de los temas y el lenguaje de su poesía. Nicandro de Colofón, que al parecer vivió en torno al 150 a. C., escribió gran número de poemas de los que poseemos dos, ambos en hexámetros: *Theriaca,* sobre los animales venenosos, y *Alexifarmaca*, sobre curas para venenos. El estilo es afectado, el tema repulsivo y la información nada original y de ningún crédito. Al final del período la tradición calimaquea revive en Partenio de Nicea. Llevado cautivo a Roma en el 73 a. C., recobró su libertad y ejerció poderosa influencia en los escritores romanos de su tiempo. Virgilio cita un verso suyo en el libro primero de las *Geórgicas*, alcanzando su influencia a Catulo y a Cornelio Galo, el inventor de la elegía amorosa romana, a quien dedica su única obra superviviente. Sin duda hizo mucho para que los poetas romanos de su tiempo admirasen la técnica calimaquea y ansiasen emularlo.

Los siglos II y I a. C., en medio de continuas guerras y de la considerable destrucción del mundo griego aneja a la ascensión de Roma, fueron poco propicios para la poesía. El Museo de Alejandría dejó de ser lugar privilegiado para eruditos y poetas desde mediados del siglo II al ser expulsados de él en el 145, aunque hubo un ligero renacimiento en el siglo I, pero jamás recobró el nivel intelectual de los primeros Ptolomeos. Es imposible sustraerse a la impresión de un declive general en la literatura y en la ciencia: las energías del Helenismo estaban agotándose y a ello hubieron de contribuir poderosamente la dureza de la conquista y administración romanas.

La única forma que se mantiene casi sin solución de continui-

dad a lo largo del período es el epigrama. Desde fechas muy tempranas los griegos inscribieron en piedra dedicatorias de ofrendas a los dioses, epitafios a sus muertos, etc. En el siglo IV ya no se escribían poemas con la intención de plasmarlos en la piedra, resultando así el epigrama una forma literaria independiente. Su concisión llamó poderosamente la atención de los poetas helenísticos quienes en su mayoría están representados gracias a estas composiciones. Con frecuencia un poeta escribía un poema para que fuera leído como variante de otro ya en circulación —procedimiento que nos es familiar más en el ámbito musical que en el poético—. Nos encontramos muy bien surtidos de esta forma gracias a la supervivencia de la ingente «Antología Palatina» que incorpora gran parte de la antología epigramática compuesta por Meleagro de Gadara bajo el título de «Corona», *c.* 95 a.C., de suerte que poseemos más de 700 epigramas de este período debidos a más de 70 poetas. Aquí sólo es posible mencionar unos pocos de los más importantes.

Calímaco fue un maestro del género, como era previsible: sus epigramas son inimitables por su primor y relevancia, evocadores pero escurridizos, lo cual es parte importante del encanto de los epitafios arcaicos:

> Aquí Saón de Acanto, el hijo de Dicón, sagrado
> sueño duerme. No digas nunca que los buenos mueren.
>
> (Calímaco, *Epigrama, 9*)

Algunos de ellos tienen al amor por objeto. He aquí un epigrama sutil y típico. La escena es un banquete, una reunión presidida por la bebida, y cuando quienes lo integran están abotargados, uno de ellos es incapaz de contener sus sentimientos:

> Tenía oculta el huésped una herida. Subían dolorosos
> suspiros de su pecho (¿te has fijado?) mientras bebía
> su tercera copa, y las rosas caían, pétalo a pétalo, todas
> al suelo desde su guirnalda. Le consumía algo poderoso.
> Por los dioses que no imagino nada irrazonable: soy
> ladrón y distingo las huellas de un ladrón.
>
> (*Ibid.* 43)

Sólo en el último verso insinúa el poeta que también él está enamorado y que no es un simple, aunque agudo, observador. Otros epigramas versan sobre episodios reales:

Diciendo «Sol, adiós», Cleómbroto de Ambracia
desde lo alto de un muro saltó al Hades.
Ningún mal había visto merecedor de muerte,
pero había leído un tratado, uno solo, de Platón: «Sobre el Alma».

(*Ibid.* 23)

Otro escritor epigramático de talento, y de la misma generación, es Asclepíades, poeta lírico del que sólo sobreviven sus epigramas. Escribe temas amatorios más directamente que Calímaco pero puede mostrar una complaciente ironía a su propia costa:

Veintidós todavía mis años no son y ya hay tedio en mi vida.
¿Qué es esto?
¿Por qué me dais, Amores, tormentos?
¿Qué haréis si yo muero?
Sin duda a la taba, ligeros como siempre, seguiréis jugando.

(*Antología Palatina,* XII, 46)

Otros poetas que tratan del amor y el vino son Posidipo y el antólogo Meleagro, quien incluyó más de cien epigramas suyos. Su propia obra es más exuberante que la de poetas anteriores; muchos de sus poemas son de ocho o diez líneas y gusta de la repetición. Algunos de ellos son, a su modo, delicados y están más próximos que la mayor parte de la poesía griega a parecer románticos según el sentir moderno. Otros poetas se especializaron en epitafios, a veces conmovedores. He aquí uno de Leónidas de Tarento (*c.* 250 a.C.):

«Como vid junto al fiel rodrigón me sostengo yo sólo gracias
a mi bastón: Muerte me llama al Hades.
No finjas, ¡oh, Gorgo!, sordera: ¿de qué te aprovecha
el calentarte al sol tres o cuatro veranos?»
tal en serio el anciano exclamó y, desdeñando su vida,
fuese a la colonia donde los más residen.

(*Ibid.* VII, 731)

La poetisa Ánite de Tegea y Leónidas, entre otros, cultivaron una tradición epigramática que trataba humildes vidas —pastores, pescadores, marineros— en un lenguaje complejo e ingenioso. El parecido con Teócrito es patente. Muchos de estos poemas los escribieron como si fuesen realmente epitafios o dedicatorias a los dioses; pero todo ello es mera forma pues en realidad es pura poesía.

Característico, por demás, del período helenístico es la nueva actitud de la filosofía. Antaño Atenas se deleitó al contemplar cómo Aristófanes se mofaba de Sócrates, quien al final sería condenado a muerte. Pero, cuando en el 155 Atenas envió una embajada a Roma, pareció natural encabezarla con las principales personalidades de la Academia, el Perípato (la escuela de Aristóteles) y la Estoa. Toda persona culta estaba interesada por la filosofía, que acabó por expresarse en escuelas distintas y continuaron su existencia unas al lado de las otras en prolongadas y recíprocas querellas. Esta tradición filosófica deslumbró a la clase intelectual de Roma y a la Iglesia primitiva. Por medio de Lucrecio, Cicerón, Horacio, Séneca y Marco Aurelio, y de Padres de la Iglesia como Agustín, había de afectar a Europa por muchos siglos. Era todavía poderosa su influencia en el siglo XVIII, en el Papa, en Swift* y en los escritores de la Ilustración.

Epicuro (*c.* 341-270 a. C.) fundó su escuela en Atenas en el 307/6. Su doctrina pretende la felicidad del individuo a quien consideraba por encima de todo amenazado por temores y ansiedades sobrenaturales, supersticiosas, por el miedo al dolor y a la muerte. Podemos disipar todo ello y tal es el fin único de la filosofía: «pues es vana la enseñanza del filósofo que no cura alguna pasión; la filosofía que no disipa las pasiones del alma es tan inútil como la medicina que no aleja las enfermedades del cuerpo». Con tal fin elaboró una teoría de la física basada en las especulaciones de Demócrito, del siglo V, según la cual todas las cosas eran creación azarosa de átomos y vacío. Por supuesto, el sistema no se podía probar pero Epicuro lo consideró como explicación suficiente de la estructura de las cosas, que era compatible con los datos materiales y psicológicamente consolador en el sentido que no necesitaba de la causación divina ni de forma alguna de teología. A nosotros nos resulta familiar gracias al gran poema de Lucrecio, *De rerum natura.*

Pero el tema principal del epicureísmo era el de la razonable vida placentera y serena. Epicuro fue un hombre carismático que atrajo a fervientes discípulos. La «Amistad» (o quizá mejor, el «Afecto») «es lo más grande que la sabiduría nos puede proporcionar para alcanzar la felicidad de toda una vida», fue uno de sus principios; y los epicúreos fueron una comunidad de amigos que

---

* Jonathan Swift, satírico inglés (1667-1745). *(N. del T.).*

admitían a mujeres y esclavos sin distinción alguna. Todos los animales tienden al placer desde su nacimiento, y tal es su fin natural; ello quería decir placer, tanto corporal como mental. Muchos se estremecieron ante tal idea y «epicúreo» vino a significar «sibarita»* pero los deseos de su fundador fueron austeros —pretendía ser feliz con agua y pan y consideraba un lujo el queso—; pensaba la mejor forma de placer era la consistente no en el cambio sino en el recio estado de tranquilidad y en la insensibilidad al dolor. Tal era, de hecho, la condición que atribuía a los dioses, que eran serenos y felices pero que nada hacían.

Fue Epicuro quien prácticamente inventó el epistolario filosófico (sirviendo de modelo a Horacio y a Séneca). Poseemos tres cartas importantes que más se asemejan a escritos de la Iglesia primitiva por su tono y calor; la forma le permitió expresar su doctrina en los mismos términos en los que expresaba sus amistades. Redujo su enseñanza a un catecismo de cuarenta proposiciones y de nuevo a una «cuádruple medicina» que podía estar constantemente presente en el pensamiento del más simple de los discípulos: «No hay que temer a Dios, no hay que desconfiar de la muerte, lo que es bueno es fácil de alcanzar, es fácil soportar lo terrible». Tal doctrina condujo a una especie de egotismo. Tan sólo es buena la virtud por cuanto únicamente ella conduce a la propia felicidad; por lo que respecta a la sociedad, el hombre sabio debe evitar, si puede, participar en la vida pública y, en general, «pasar la vida desapercibido», en frase de Epicuro. Lo atractivo de la doctrina que discurrió sin grandes cambios durante 500 años, era debido en parte al sentimiento pasivo de estar ajeno al poder del acontecer y de fuerzas externas, feliz en el reino de la mismidad, y en parte radica en el sentimiento más positivo de gratitud que inculcaba; gratitud hacia la vida por los goces que proporcionaba; «el goce por tiempo limitado es igual al goce por tiempo ilimitado», dice Epicuro, «siempre que midas sus límites a la luz de la razón», de suerte que el hombre sabio se asemeja a un dios y es tan feliz como él.

La escuela rival y dogmática de la Estoa la fundó Zenón (*c.* 332-261) quien comenzó enseñando en Atenas en torno al 300 a. C. Mientras que poseemos importantes documentos de la mano del propio Epicuro, ninguna obra tenemos de Zenón, así como tampoco ninguno de los voluminosos tratados de la Estoa primi-

* 'Epicurean' came to be 'epicure', en el original. *(N. del T.)*.

tiva. Con todo, la importancia de la escuela nos obliga a ofrecer un sucinto resumen de ella. Al igual que Epicuro, Zenón se interesó personalmente por la felicidad del individuo; su sistema también posibilitaba la independencia del hombre del acontecer exterior, la seguridad en su propia felicidad y en su virtud. Pero su proposición era bien diferente. En vez de aislar al hombre moderado en el seno de un universo esencialmente indiferente, producto del ciego azar, y mostrarle cómo satisfacer una naturaleza que, como la de los animales, tiende por encima de todo al goce, Zenón quedó impresionado por la belleza y el orden del mundo; el universo no podía ser el resultado del azar sino la obra de una Razón todopoderosa (Logos). Este Logos, a quien también llamó Providencia y Destino, discurre por entre todas las cosas, la naturaleza humana y el mundo exterior. La estructura del mundo y todo cuanto acontece en él es producto de un plan racional: las acciones humanas también pueden concordar con él si lo estudiamos, lo entendemos y dirigimos nuestra voluntad de conformidad con él. «Dios es inmanente en la materia, discurriendo a través de toda ella, disponiéndola y dándole forma, y haciendo de ella un universo ordenado»; así pues la teología estoica tiene un carácter panteísta. El atractivo psicológico de esta doctrina radica en que nos asegura que el mundo tiene sentido y está ordenado para lo mejor; nosotros también formamos parte de este maravilloso conjunto y cuanto nos ocurra es para bien. Las cartas de Séneca y la obra de Marco Aurelio son nuestras más próximas fuentes literarias y gracias a ellas podemos apreciar el optimismo, al respecto, que puede transmitir la doctrina estoica.

Cuanto acaece está determinado sin nuestro concurso, pero es crucial nuestro modo de responder a ello: «el Destino guía a quienes se avienen pero arrastra a quienes no se avienen» —la diferencia es vital *para nosotros.* Cleantes, sucesor de Zenón, escribió poesía estoica, algo de la cual nos ha llegado:

> Llévame, oh Zeus y Destino,
> doquiera sea mi suerte:
> con mucho gusto la sigo,
> mas si vilmente no consiento,
> a pesar de todo la seguiré.

Es también el autor de un *Himno a Zeus* en el que intenta combinar las formas tradicionales de la súplica poética con las nuevas complejidades de la doctrina estoica.

La Estoa creía que el hombre no era una criatura aislada sino miembro de una comunidad; mientras los epicúreos sostenían que el hombre sabio no debería tomar parte en las actividades públicas, a menos que fuese obligado a ello, los estoicos decían que debía hacerlo, a menos que se le impidiese. Su aspecto menos humano procede de su simplista insistencia de que sólo la virtud es buena, y que cosas tales como la salud, la posición, el goce, el permanecer «indiferente», y las otras emociones eran malas (la emoción se definía como «movimiento del alma, irracional y contrario a la naturaleza»). El hombre sabio tan ajeno está de sentir lástima como de sentir envidia; y «del mismo modo que uno se ahoga tanto si avanza palmo a palmo bajo el agua como si lo hace sobre el fondo», así cada acto al que poco le falta para ser perfecto es malo, y todo hombre que no consigue ser enteramente sabio es un loco. Los hombres sabios son muy raros; por ello casi todos los hombres son malos, incapaces de una acción verdaderamente buena.

La paradójica naturaleza de estas doctrinas aseguraba sus continuos ataques. Estoicos y epicúreos, con sus respectivos dogmas, tuvieron como adversarios a los escépticos y a la Academia que, tras Arquesilao (315-240), se dedicó a criticar los asertos dogmáticos —un retorno a la tradición socrática—. Crisipo, de quien se dice que escribió más de 700 volúmenes, encajó el estoicismo en un impresionante baluarte lógico; más tarde Panecio y Posidonio humanizaron sus doctrinas.

Panecio, aristócrata y hombre de mundo, tornó la rigidez estoica en un código para caballeros: debían condenarse no *todas* las emociones sino las *excesivas;* y desarrolló el tajante contraste de lo rotundamente justo y lo rotundamente nocivo en un elaborado sistema de deberes racionales que conocemos gracias al tratado *De officiis* de Cicerón. Formó parte del círculo de Escipión Emiliano y su modo de pensar fue decisivo pues ofreció un código de valores a la aristocracia romana que, en su conquista del mundo, fue por delante de sus simples y primitivos valores y necesitaba premiosamente otros que, para quienes habían descubierto la cultura griega, habían de tener unos fundamentos intelectuales griegos. Posidonio (*c.* 135-50 a. C.) es una de las figuras más interesantes del período helenístico. También él impresionó a los poderosos romanos, incluyendo a Pompeyo y Cicerón. Fue infatigable viajero y observador que registraba con entusiasmo y animado estilo los fenómenos naturales y sociales

que contemplaba, y que escribió sobre muchos temas —historia, etnografía, geografía, física, ética, psicología, crítica literaria—. Intentó reconciliar la historia y la filosofía al señalar que una universal «simpatía» conectaba todo en el mundo. Los movimientos de las mareas, la adaptación de los animales a las estaciones, la germinación de las plantas en el solsticio de invierno; todo formaba un cosmos cuyas más remotas partes estaban conectadas entre sí; una «fuerza vital» discurría por entre todas las cosas, desde las piedras a los hombres. Explicaba la gravedad en el sentido de que la tierra atraía hacia sí elementos que por naturaleza le pertenecían, mientras el escritor de historia universal era una «especie de ministro de la Divina Providencia» narrando los acontecimientos simple y ordenadamente del mismo modo a como Dios hace de los cuerpos celestes y de la humana naturaleza un sistema ordenado.

El único gran historiador cuya obra sobrevive en gran medida es Polibio. Las primeras historias de las conquistas de Alejandro, como las producciones melodramáticas de historiadores «trágicos» a quienes Polibio critica, se han perdido casi por completo. Polibio de Megalópolis (200-118 a. C.) compuso una historia ambiciosa pensada originariamente para mostrar cómo en 53 años, del 219 al 167 a. C., Roma conquistó casi todo el mundo, logro sin precedente. En su patria desempeñó funciones políticas hasta que fue conducido a Roma como rehén en el 167 (en tal situación permanecieron los rehenes allí hasta el 151), y se mofa de los historiadores meramente librescos; la experiencia real, la acción y los viajes son vitales si se quieren entender los acontecimientos políticos. Pero también trabajó en los archivos romanos y Cicerón lo elogió por su conocimiento de los asuntos romanos. Sobre todo formó parte del círculo de Escipión Emiliano, el más poderoso hombre de su tiempo, a quien acompañó en diversas campañas. El trato con relevantes figuras romanas fue importante fuente de documentación para su obra.

Polibio es muy explícito cuando discute sus puntos de vista e intenciones historiográficas. Pretende que su obra sea útil al hombre de acción, explicando cómo y por qué suceden las cosas. Y su historia es universal pues la ascensión de Roma hizo que la historia dejase de ser una pluralidad de narraciones distintas; cada parte del mundo conocido estaba implicada en las otras partes. Los griegos soportaron mal el sojuzgamiento a los romanos, culturalmente inferiores; Polibio explica cómo sucedió, no por

puro azar sino a causa de la superioridad de la constitución y sistema de gobierno de Roma y de sus cualidades morales. En el libro VI de su *Historia* ofrece un valioso relato de Roma desde este punto de vista. Por lo general su estilo es poco atractivo y burocrático pero hay animados pasajes (por ejemplo XXI 12 y ss. donde se narra la fuga de Demetrio de Roma) e incluso puede ser patético (XXXIX 2 donde narra el saco de Corinto). Después del 168 decidió, a la luz de los acontecimientos, llevar su obra hasta el 146, año en que Roma destruyó las notables ciudades de Cartago y Corinto y cuando todo el orbe quedó desasistido, pues el dominio y poder romanos eran absolutos e ineludibles.

Su punto de vista era realista, aunque por momentos, claro está, su desapasionado relato de la severidad romana parece cínico, particularmente en los últimos libros; con frecuencia deja que los terribles sucesos hablen por sí mismos. Es un escritor muy inteligente y aunque no transmite el mismo sentido de vigor intelectual de un Tucídides ni el encanto de Herodoto, su fría comprensión y perspicacia lo acreditan como un gran historiador.

El período que hemos estado tratando se caracterizó porque quienes tenían algo nuevo que decir al mundo lo decían por lo general en prosa aunque la producción literaria superviviente está en su gran mayoría en verso. Innúmeros poemas extensos se componían aún en estilos y modos convencionales pero la poesía que nos ha llegado es de breve extensión, en estilo agudo, erudito, nada vulgar. Comienza a brotar la sensibilidad e incluso el sentimentalismo y un lector inglés recuerda por momentos a los poetas metafísicos mientras que en otros momentos le viene a la mente los de la última década del siglo pasado. La amplia gama de historias universales, obras técnicas, científicas y de erudición, tenían su complemento en el polo opuesto, en la poesía y en la filosofía merced a un movimiento interior hacia la propia individualidad. El creciente interés por el cultivo o represión de las emociones propias, cual si de un interés por lo remoto o profundo se tratara, fue consecuencia del eclipse de las antiguas ciudades estado, reducido pero intenso, que originó los grandes imperios y federaciones del nuevo mundo.

10
LA LITERATURA GRIEGA POSTERIOR AL 50 A. C.

I

La expansión del poderío romano, tema de la historia de Polibio, continuó en el siglo siguiente a la destrucción de Corinto en el 146 a.C. Algunos reinos helenísticos pasaron pacíficamente a control romano, pero otros requirieron la violencia de las armas mientras estragos incluso mayores daban al traste con las ciudades griegas del Mediterráneo oriental, por la sucesión de guerras civiles romanas en el siglo I a. C. La derrota de Antonio por Octaviano en Accio el 31 a. C. trajo por fin la paz al mundo griego, componente cultural dominante del imperio romano pero ya exhausto. Egipto, reino de Cleopatra, la aliada ptolemaica de Antonio, y el último de los grandes reinos helenísticos, fue anexionado al año siguiente. En el siglo primero de nuestra era los restantes territorios orientales cuya lengua culta era el griego, fueron deslizándose, uno tras otro, desde la condición de reinos vasallos a la condición de provincias romanas. La última anexión importante fue la de Comagene, en la frontera del Eúfrates, en el 72 d. C. Síntoma de la difusión del helenismo en el imperio romano fue que este pequeño y periférico país en breve alumbrara al escritor más entretenido del período, a Luciano (véase más adelante, p. 179).

Las guerras civiles de los años siguientes al 68 y 192 d. C. y las recurrentes guerras fronterizas con los partos pusieron en peligro a algunas ciudades griegas, pero a pesar de ello los tres siglos que

siguieron a la batalla de Accio fueron tranquilos y prósperos, clima favorable para la maduración de la cultura helenística en el mundo grecorromano. Las ciudades se recobraron de los estragos de la conquista y de la guerra civil. Ya en el siglo II d. C. Atenas, que en los días de Cicerón era una patética sombra de su esplendoroso pasado, era de nuevo la capital cultural del mundo griego. Sus bibliotecas y profesores promovieron una actividad literaria. En la costa occidental de Asia Menor tuvo como rivales a Pérgamo, Esmirna y Efeso, retornando el centro cultural de gravedad de Alejandría al Egeo. Por todas partes el venero del Helenismo que se desparramó por las conquistas de Alejandro, se desarrollaba en profundidad. Los romanos alentaron el nacimiento de ciudades y pueden rastrearse innumerables nuevas fundaciones allí donde antes sólo había aldeas. Con las ciudades vino la educación —clásicos de la literatura en el segundo nivel y la retórica y la filosofía en el tercero—. Un elaborado sistema pensado en parte para asegurar que los griegos siguieran siendo griegos proporcionó las ventajas sociales de la lengua y cultura griegas a frigios, capadocios y sirios: de aquí surgió un público lector de magnitud sin precedentes, impaciente por encontrar diversiones y erudición en boga y al que se podía complacer. No es sorprendente, pues, que hubiese una extensa producción literaria, en gran parte obra de maestros de retórica y filosofía.

Al igual que en el período helenístico, conocemos a cientos de escritores sólo de nombre o poco más. Pero nos ha llegado de los cuatro siglos primeros de nuestra era mucha más literatura en prosa que de los tres siglos precedentes y vemos aumentados nuestros múltiples textos completos gracias a citas y resúmenes bizantinos. Mucho de esto nos ha llegado indirectamente y podemos conjeturar razonablemente que lo que se nos ha perdido no fue, en su mayoría, de buena calidad. Pero algunos autores que podemos leer resisten la comparación con los del período clásico y justifican la frecuente caracterización de los siglos II y III d. C. como un renacimiento.

Un rasgo que ha estimulado este término es el retorno a los modelos clásicos. La imitación del estilo y léxico de los oradores áticos del siglo IV a. C., el «aticismo», se apoderó primero de la oratoria para más adelante extenderse a otros géneros. Cuando Dionisio, maestro de retórica de Halicarnaso, llegó a Roma en el 30 a. C. el lenguaje y ritmo exuberantes calificados de «asianismos» por sus oponentes estaba ya, para deleite suyo, pasado

de moda. Al escribir su ensayo *Sobre la Imitación* y sus penetrantes estudios sobre los oradores antiguos —Lisias, Isócrates, Iseo y Demóstenes— estaba predicando para los conversos, al menos en Roma. Cuando comenzó el renacimiento al finalizar el siglo I d. C., el lenguaje de Platón, de Jenofonte, y de los oradores, era la norma literaria griega y tan sólo se toleraba el lenguaje hablado —la *Koinē*— en obras técnicas y subproductos literarios; pero la imitación de la Atenas del siglo IV fue más allá. El diálogo platónico llegó a ser la forma literaria favorita. Se imitaron también las obras de Jenofonte (predominantemente Arriano, quien llegó a tomar el nombre de Jenofonte) y su *Ciropedia* incluso influyó en la novela.

Unos pocos espíritus sensibles se apercibieron de que tan sólo crearía buena literatura la imitación, si se centraba claramente en cómo y de qué manera enfocar una cuestión y no se circunscribía a los detalles. Pero el detalle era más fácil de dominar. A mediados del siglo II los practicones de la oratoria complaciente discurrieron sobre la autenticidad de palabras áticas, se compilaron léxicos para definir el uso aceptado (uno de los que sobreviven es *Selección,* de Frínico) y las comedias de Aristófanes se leían más por el interés de su vocabulario que por el humor que desprendían. Dado que toda educación implicaba retórica y los maestros de retórica se dedicaban a muchas ramas de la literatura, la mayoría de sus escritos acusan los efectos de este aticismo. Un producto típico es la colección de veinte cartas de Eliano que pretendían ser la correspondencia de campesinos áticos en un dialecto puro de propósito. Los lectores de principios del siglo III d. C. habrán disfrutado al acusar la influencia de la comedia ática en sus viñetas rurales y habrán admirado la consumada simplicidad de pensamiento y lenguaje.

Tales escritos forman parte de un proyecto más ambicioso de los griegos del imperio romano para recrear un pasado del que fueron sus dominadores políticos. Muchos escritos no revelan indicios del imperio romano o de la presencia de soldados y administradores romanos en el Mediterráneo oriental y raramente nos encontramos con conocimientos de la literatura latina. Con todo, el occidente latino fue un factor vital para el renacimiento griego. Roma se unió a las ciudades orientales como un centro de cultura griega atrayendo e incluso ofreciendo escritores griegos —Eliano era natural de la ciudad latina de Praeneste (Palestrina). Individuos latinos cultos de Italia, y bien pronto de España, Africa y

Galia, veneraron la herencia literaria griega. Los escritores latinos la emularon y tiene que haber sido tan poco común el desconocimiento del griego para un escritor latino como para un escritor griego hacer gala del conocimiento del latín. Tan pronto como los griegos entraron a formar parte de la administración romana y los colonos itálicos asentados en territorio griego resultaron helenizados, se desarrolló una clase alta grecorromana que en muchos aspectos compartió una cultura común. Occidentales como Suetonio, Frontón y Marco Aurelio escribieron en ambas lenguas; pero habremos de esperar hasta finales del siglo IV para encontrar griegos —Amiano Marcelino y Claudiano— que eligieron el latín para su obra literaria. La aceptación conjunta del griego como lengua y literatura de categoría superior es un factor, pero la doctrina de la imitación y la añoranza de vivir en un mundo anterior al de la dominación romana tienen que haber sido importantes a la hora de inmunizar la literatura griega de la influencia latina.

II

La historiografía ejemplifica muchos rasgos del período. No se desarrollaron nuevas formas o métodos. Herodoto, Tucídides, y Eforo permanecieron como modelos, aunque algunos, como Arriano, prefirieron a Jenofonte, pero sólo ocasionalmente se ensayó la historia contemporánea. Al resumir la historia del pasado más o menos distante no había lugar para la observación personal y las investigaciones de los historiadores eran llevadas a cabo en bibliotecas, comparando relatos de sus predecesores para a continuación adherirse con frecuencia a uno solo durante largos tramos de su narración. No se olvidaba la búsqueda de la verdad pero su descubrimiento, en efecto, resultó menos dramático y para muchos escritores el estilo era de igual e incluso de mayor importancia.

Así ocurrió con Dionisio de Halicarnaso, ya mencionado como crítico. Sus valoraciones de los oradores y las críticas expuestas en su monografía sobre Tucídides son fundamentalmente estilísticas. Pero bien sabía que lo que se decía era tan importante como la manera de decirlo y que había una especial conexión entre estos aspectos de la obra de un escritor. Es cierto que sus quejas sobre el contenido y disposición de Tucídides son tan poco

convincentes como incisivas son las referentes a su estilo; pero se interesó sinceramente por la escritura de la historia y en el 8 a. C. publicó la *Historia primitiva de Roma* en veinte libros. Nos hallamos, al parecer, ante una abundante investigación en los diez libros que se nos han conservado que a menudo ofrecen un útil control a la narración de Livio. Pero la mano del retórico se manifiesta por todas partes y el griego, con amigos y residencia romanos, se permitió presentar a los propios romanos con orígenes griegos.

Sólo nos quedan fragmentos de la historia romana en cuarenta y cuatro libros de su contemporáneo Estrabón (*c.* 64 a. C. ? -24 d. C.). Por el período cubierto, la República tardía, y por los diecisiete libros que conservamos de la geografía de Estrabón podemos considerar que hemos perdido una obra importante en la tradición de Polibio cuya narración continuó. Estrabón también procede de Asia Menor —Amasia, próxima al mar Negro— y pasó gran parte de su vida en Roma. Acompañó a un Prefecto de Egipto en una expedición a Arabia y muchos comentarios en su geografía, tales como su argumentación económica contra el proyecto de anexionarse Britania, muestran una habilidad realista para ver las cosas desde el punto de vista romano. Pensó que su obra sería útil y la dirigió en especial a los políticos. Pero también él se tomó en serio la tradición literaria. Homero es su punto de partida y la polémica contra Eratóstenes ocupa mucho espacio en su geografía.

En los cien años que siguieron a la publicación de la Geografía en el año 24 d. C. la producción histórica griega está representada por la *Guerra Judía* y las *Antigüedades Judías* de Josefo (*c.* 35-95 d. C.). A pesar de la autoría y temática judías las obras entran de lleno en la tradición griega de suerte tal que historias cristianas posteriores como la *Historia Eclesiástica* de Eusebio no lo están. En efecto, el relato de Josefo de la represión de la revuelta judía debida a Vespasiano es la única guerra monográfica que sobrevive de este período que sigue las huellas de la historia de Tucídides.

Una perspectiva muy diferente moldeó la obra histórica de Arriano (*c.* 90-170 d. C.). Natural de Nicomedia en Bitinia (noroeste de Asia Menor) quizá deba su entrada en el senado romano y el acceso al consulado a su amistad con Adriano, pero sus propios talentos fueron manifiestamente diversos. Una elegante dedicatoria epigramática ha sido recientemente descubierta de su

estancia como gobernador de la Bética en el sur de España. Durante su gobierno de Capadocia no sólo repelió una invasión bárbara sino que describió la campaña en un griego conciso y terso calificándose a sí mismo de Jenofonte. Ya era conocido como filósofo y su publicación de las *Lecciones de Epicteto* en doce libros (cf. más adelante p. 185) evocaban los *Recuerdos de Sócrates* de Jenofonte. Se retiró a Atenas, la patria de Jenofonte, en los años 40 del siglo II y utilizó la *Anábasis* de este autor clásico para su propia *Anábasis de Alejandro.*

La importancia histórica de la *Anábasis* está en relación directa a la pérdida de otros relatos completos y dignos de crédito. Tal y como la conservamos podemos estar agradecidos de que Arriano escogiese buenas fuentes, Ptolomeo y Aristóbulo, y fuese capaz de distinguir sus versiones de «la tradición» en general. No es tan sistemático en esto como promete y como nosotros desearíamos; yerra, y el entusiasmo por su héroe a veces deforma su juicio. Pero no es una simple historia retórica. Arriano intenta tratar todo adecuadamente y la comedida economía de presentación y el controlado estilo jenofonteo hacen de ella una narración muy amena. En una época en la que las jactancias eran la moneda de los intercambios literarios no debemos hablar con desprecio de la autoconfianza de Arriano:

> Pero sí voy a escribir esto: que mi patria, mi familia,
> mis magistraturas no son sino estas narraciones mías, y que
> lo fueron ya desde mi juventud. Y por ello no en vano puedo
> reclamar para mí mismo la primacía entre los escritores
> en lengua griega, toda vez que realmente Alejandro la
> tuvo entre los que practicaron el ejercicio de las armas.
>
> (Arriano, *Anábasis*, I, 12.5)

Arriano prosiguió con otros temas, el caos a la muerte de Alejandro y la historia de los pactos de Roma con los partos. Fiel a su tierra natal publicó finalmente, y tras una vida dedicada a la investigación, una historia de Bitinia. Desgraciadamente hemos perdido estos testimonios de su extensa perspectiva histórica.

Su provincia natal fue también importante para Apiano, abogado de Alejandría cuya carrera le llevó a Roma para alcanzar finalmente el rango de *procurator.* Para él los Ptolomeos significaban «mis reyes». La organización de su historia de Roma en veinticuatro libros, publicada *c.* 160 d.C., muestra la influencia de Herodoto así como una perspectiva provincial. Consideraba

que los tratamientos analíticos tradicionales impedían una coherente valoración del trato de Roma con las naciones conquistadas y de las virtudes de una y otras: de ahí que se centrase en las conquistadas dedicando a cada una de ellas un libro y principiando con la que por vez primera se enfrentó a Roma. Algunos temas exigían tratamiento diferente. El primer libro abarcaba el período real; dos trataban de los grandes enemigos de Roma, Aníbal y Mitrídates; a Egipto le dedicó cuatro, desgraciadamente perdidos. Las guerras civiles de finales de la Roma republicana las narraba en cinco libros vinculados al tema de Apiano por su culminación con la anexión de Egipto y que son nuestra única narración continua del período que va desde los Gracos a Augusto. Por lo general su narración es digna de crédito y con frecuencia apasionante. Apiano escogió buenas fuentes y su propio testimonio llega a ser conciso, lúcido y vigoroso. Su lenguaje, así como la amplia utilización de parlamentos, muestra la influencia de los historiadores clásicos, pero evita los extremos del aticismo, al admitir incluso términos técnicos romanos transliterados.

Dión Casio (*c.* 160-235 d. C.) comparte con Arriano —cuya biografía él escribió— orígenes bitinios y una carrera senatorial. Pero llegó a la historia por caminos diferentes. Monografías de éxito sobre los portentos y a continuación sobre las guerras que marcaron el comienzo de la dinastía de los Severos le estimularon a emprender una historia completa de Roma. Sus ochenta libros terminaban con su segundo consulado en el 229 d. C. y requirieron diez años de investigación seguidos de otros doce que tardó en escribirlos. Aunque mucho de ello sólo sobrevive en resúmenes bizantinos, incluso esto contiene material histórico importante. Para el período de su propia vida, la carrera política de Dión le permitió registrar vívidos detalles y emitir provechosos juicios. También podemos detectar sus puntos de vista en los diálogos de los que el más conocido es el de Agripa y Mecenas, quienes abogan por la república y la monarquía respectivamente. Pero ni aquí ni en sus partes narrativas su escritura se despega de lo prosaico y ha de ser apreciada no por su contribución literaria sino por su contribución histórica.

Su contemporáneo Herodiano tenía ambiciones literarias más elevadas. El modelo tucidídeo para sus ocho libros de los años belicosos que van del 180 al 238 d. C., acentuados por imitaciones verbales, despiertan esperanzas de buena historia que bien pronto se ven frustradas. Aunque Herodiano puede jactarse de haber

sido testigo de algo de lo que narra o de haber preguntado a quienes lo fueron, su relato no merece crédito y es parcial, más dirigido a conseguir un efecto retórico que a establecer la verdad.

Herodiano no fue el último historiador griego en sentir el atractivo de Tucídides. Cuando los hérulos invadieron Grecia en el 267 d. C. y saquearon Atenas, quien animó a los atenienses a luchar recordando su pasado, Herenio Dexipo, escribió una narración tucidídea de la guerra que desgraciadamente hemos perdido. Más tarde, en el siglo VI, Tucídides y Herodoto influyeron las *Guerras* de Procopio. Tan sólo sobrevivieron ambos, de los muchos integrantes de la tradición griega, tras la desaparición del verdadero mundo clásico.

III

La historia no fue el único género en mostrar tal influencia. Gran parte de la *Periégesis de Grecia* de Pausanias, publicada *c.* 180 d.C., nos recuerda a Herodoto, aunque le falta la elegancia y la perspectiva histórica de ésta. Pausanias no se limita a escuetas descripciones de capillas y monumentos seculares sino que las equilibra con anécdotas legendarias e históricas que hacen de su obra un grato compañero de viaje. A pesar de su frecuente recurso a fuentes escritas más que a la propia observación, el completísimo relato de Pausanias de los centros monumentales de Grecia es inapreciable no sólo para arqueólogos sino para cuantos tratan de formarse una idea del material concerniente a la antigüedad clásica. Su interés por lo sagrado es igualmente un excelente índice de la disposición religiosa de su tiempo.

En el siglo anterior otro hombre cuya obra discurrió por las fronteras de la historiografía había mostrado similares intereses por la religión y las cosas antiguas; se trata de Plutarco de Queronca (*c.* 40 - ¿120 d. C.). De todos los escritores griegos de época imperial Plutarco es, con todo merecimiento, el más leído. Nos atrae por su humanidad, su ausencia de pretensión y su contagioso interés por casi todas las áreas de la actividad intelectual. Llama nuestra atención por su vasto conocimiento de su herencia clásica, herencia que a menudo parece considerar desde el punto de vista de un lector moderno, y por la amplitud con la que su interpretación de esa herencia ilumina las preocupaciones de su propia época. Le eran bien conocidos Roma y los romanos. Sus

patrones incluían a relevantes senadores como Sosio Senecio, a quien dedica las *Vidas*. No hay diferencia manifiesta en su actitud para con sus amigos griegos y romanos, si bien Plutarco es griego hasta la médula. Antes que residir en Italia prefirió morar en su pequeña ciudad natal «para que no resultase más pequeña», y por un ensayo sobre cómo gobernar una ciudad griega bajo control de gobernadores romanos sabemos que estuvo implicado en la detallada ejecución de sus obras públicas. También Delfos, renaciente en una edad de turismo y religiosidad, se benefició de su participación y es el emplazamiento de algunos de sus diálogos. Pero con todo, el elemento más importante de su vida, el sello de su helenismo, para el que la vida activa tan sólo era un marco, fue la conversación y la enseñanza, la lectura, el pensar y el escribir.

Si fuesen obligadas las etiquetas entonces Plutarco debiera ser clasificado como filósofo. Enseñó filosofía y un amplio grupo de sus ensayos versan sobre filosofía moral —de ahí el título colectivo de sus ensayos, *Moralia*—. Mas, aun cuando es buen conocedor de los argumentos técnicos de las principales escuelas y puede tomar parte en los áridos debates de la lógica estoica, descuella como maestro de moral natural. El sentimiento y la sensibilidad cautivan al lector por su modo de considerar las actitudes y las situaciones. Sus ensayos sobre la *Garrulería,* el *Control de la ira* y la *Tranquilidad del espíritu* pueden coadyuvar a una vida más dichosa para los lectores. Plutarco hace acopio, pacientemente, de argumentos, esboza imágenes que pueden aclarar por contraste o comparación y rocía generosamente la combinación con citas de poetas. Sus pensamientos parecen discurrir fluidamente, inundando los períodos ampulosos y tortuosos, a menudo difíciles de seguir pero bienvenido cambio si lo consideramos desde el amanerado equilibrio exhibicionista de los oradores contemporáneos. Su consejo sobre cómo hay que escuchar las lecciones es un buen ejemplo:

Así pues, debes dejar de lado el elemento estilístico superfluo y vacuo e ir en busca del propio fruto siguiendo el ejemplo de las abejas y no el de las mujeres ataviadas de guirnaldas. Pues las mujeres distribuyen las plantas con flores delicadas, fragantes y las trenzan, entretejiendo un producto que es grato pero efímero y vacío de fruto: pero las abejas a menudo sobrevuelan praderas de violetas, rosas y jacintos descendiendo a lo más punzante y amargo, el tomillo, se posan allí «pensando la ambarina miel» [Simónides] y remontan el vuelo, con algo provechoso para su específica actividad. Así también, por consiguiente, el laborioso y

entregado estudiante debe renunciar al lenguaje florido y exuberante y a los temas dramáticos y ampulosos descartándolos como alimento de zánganos sofistas y prestar toda su atención al contenido de la lección y la intención de quien habla extrayendo de ellos lo que es útil y provechoso, recordando que no ha ido a un teatro o a un odeón sino a un lugar de aprendizaje y estudio a fin de enderezar su vida por medio de la lectura.

(Plutarco, *Cómo hay que escuchar las lecciones,* 41 e - 42 a)

Pero éste no es el único aspecto de Plutarco. Otros ensayos muestran su profundo interés por la ciencia, la religión o la historia. En las *Vidas Paralelas* se combina el historiador y el moralista. Una secuencia de biografías de los emperadores romanos (de las que sólo sobreviven *Galba* y *Otón*) ya había mostrado su interés por la biografía histórica romana. Más tarde, en sus últimos años, escribió la notable colección de veintitrés pares de biografías paralelas griegas y romanas que tan enérgicamente moldeó la concepción de los biografiados en el mundo moderno y, por supuesto, nuestras tácitas asunciones sobre qué figuras de la antigüedad clásica fueron importantes y cómo debía ser una biografía. Para Plutarco la diferencia entre biografía e historia estriba en que aquélla se centra en el carácter:

...no son historias sino vidas las que estoy escribiendo; y no siempre en las más gloriosas gestas hay indicios de virtud o vicio, por el contrario algo insignificante como una frase o una chanza revela con frecuencia más claramente un carácter que batallas en las que se muere a millares...

(Plutarco, *Alejandro* c. 1)

Mas Plutarco no es despreciable como historiador: las *Vidas* a menudo presentan una narración clara y valiosa. Se propone al lector aprender a través de las elecciones y reacciones del biografiado situado contra el escurridizo telón de fondo de la historia trascendente. El emparejamiento de estadistas griegos y romanos quizá se pudiera tomar como testimonio de cómo Plutarco consideraba que debieran ser observadas ambas culturas más que como prueba de que su propia época ya las consideraba como iguales. Poco énfasis hallamos en los rasgos griegos o romanos de las *Vidas*. Los antecedentes, la educación y la amistad se consideran factores importantes y en la narración se persigue la interacción entre carácter y circunstancias externas explotando la ironía, la tensión y los cambios de ritmo. El ambiente que rodea a Plutarco le permite seleccionar los más notables incidentes de la biografía moral de su héroe y darles el color más adecuado a su

interpretación. Su vista y destreza para contarnos detalles y anécdotas absorben nuestra atención y comprometen nuestra simpatía con su protagonista.

IV

Biografía de diferente signo sobrevive gracias a la pluma del ateniense Filóstrato. Hacia el 230 d. C. publicó ocho libros sobre el carismático asceta Apolonio de Tiana, a quien tradicionalmente se le atribuían manifestaciones y milagros comparables a los del casi contemporáneo Jesús de Nazaret. La novela histórica de Filóstrato va más allá, presentándonos a Apolonio como un pitagórico quien en busca de la sabiduría se dirige a la India y Etiopía y cuyas visitas a Roma le acarrearon conflictos con Nerón y Domiciano. Sus conversaciones pseudo-socráticas reflejan muchas preocupaciones intelectuales de los propios días de Filóstrato, de modo particular el tránsito de la filosofía hacia el misticismo. La obra en sí es un experimento interesante al inspirarse en la estructura y en los temas de la novela erótica (cf. más adelante p. 182 y s.) para añadir contenido y encanto a la hagiografía, forma familiar en muchos niveles literarios pero siempre de poca monta.

El propio Filóstrato fue un sofista, un orador espectacular, y sus *Vidas de los sofistas* son también interesantes por su forma y por su contenido. A diferencia de compilaciones de *Vidas* según una tradición más o menos erudita como las *Vidas de filósofos* de Diógenes Laercio, los dos libros de Filóstrato se encuentran artísticamente dispuestos. Una extensa vida de Polemón de Laodicea al final del libro primero equilibra la de Herodes Atico que abre el segundo y las sesenta restantes, más breves, proporcionan una especie de armazón. Por otra parte la sucesión de vidas no es otra cosa que una historia de la «Segunda Sofística», el desarrollo de una oratoria exhibicionista en el seno de una importante actividad cultural trazada por Filóstrato hasta fines del siglo primero d. C. y que la consideraba como continuación del compromiso de los sofistas clásicos para con la enseñanza y demostración de la retórica. En un tiempo en el que no había historia política de las ciudades griegas que escribir, podemos considerar como un intento por ofrecer una alternativa el relato de las figuras culturales más prestigiosas.

Rasgo de la oratoria griega desde su inicio fue que los discursos ofrecían ocasión para demostrar destreza en la loa o en la invectiva. Se hacían necesarios en algunas ocasiones públicas (por ejemplo oraciones fúnebres en Atenas) y profesionales como Gorgias podían utilizarlos para mostrar su talento. Pero los discursos persuasivos, forenses y políticos, gozaron de mayor estima y durante el período helenístico los estudiantes de retórica elaboraban discursos sobre imaginarios casos forenses y para imaginarias asambleas, asumiendo a veces reales situaciones históricas. A fines del siglo primero d. C. lucimientos públicos verbales, de modo especial con este último tipo de discursos, resultaron una importante forma artística. Maestros de retórica, invitados o establecidos, atraerían a una muchedumbre de críticos pero potencialmente entusiastas entendidos. Por Filóstrato sabemos que tan importante como la habilidad argumental era la brillantez del lenguaje y el modo de expresarlo. Audaces conceptos o ritmos sorprendentes podían arrancar aplausos, quizá iniciados por una claque de pupilos, por cuanto que un orador que pretendiese hablar *ex tempore* sobre un tema propuesto por la audiencia —siendo esto también una forma popular— quedaba desconcertado por el club de admiradores de su rival que salmodiaban al unísono con él las palabras, previamente ensayadas. Un sofista de éxito se hacía merecedor de la adulación reservada ahora a una *prima donna* o a una estrella popular, y con frecuencia se comportaba de manera similar. No obstante, la mayor parte de los sofistas procedían de importantes familias de su ciudad. En la vida real intervenían en los debates, representaban los intereses de la ciudad en embajadas y pronunciaban discursos con ocasión de la dedicación de templos. Su actividad como sofistas les granjeó privilegios concedidos por los romanos y unos pocos tuvieron asegurado su ingreso en la carrera administrativa romana. Pero un personaje político en Efeso o en Esmirna muy bien podía satisfacer su ambición en su propia ciudad controlada por un gobernador romano y es comprensible que disfrutase al elaborar sus discursos exhibicionistas en un mundo de fantasía, de autonomía griega, y que se presentase como el mismísimo Demóstenes burlando a Filipo de Macedonia. Sobrevive gran cantidad de oratoria sofística, y en su penumbra encontramos diversas formas literarias cuyo principal factor común es que fueron compuestas por sofistas para pronunciarlas ante un auditorio real; pero no podemos compartir el entusiasmo del auditorio descrito por Filóstrato: el drama griego se

representa en una variedad de lenguas y estilos, pero nadie, a lo que conozco, ha intentado volver a representar un discurso sofista. A pesar de ello debemos reconocer la energía intelectual canalizada a través de este arte: por más que algunos de sus rasgos —como la imitación léxica y las situaciones del período clásico— alentaban una escritura poco original y carente de inspiración, hubo también intentos de nuevos desarrollos que en las manos de hombres como Luciano produjeron creaciones novedosas y dignas de merecimientos.

El primer sofista de quien podemos formarnos una impresión cabal es Dión de Prusa (*c.* 45-100 d. C.) a quien la posteridad apostilló «boca de oro» *(Chrysostomos)*. Su alegato contra el relato homérico de la guerra de Troya es un discurso típico del poder argumental; pero tenemos también discursos pronunciados por Dión en tiempo y lugares reales, ejemplos de enfrentamientos políticos en Prusa o de defensa digna de un estadista para temperar las ciudades de su propia provincia así como de otras provincias griegas dislocadas por la mutua competencia o por disensiones internas. Dión fue también un filósofo —papel que atribuyó al exilio bajo Domiciano—, y cuatro libros sobre la realeza (dos de los cuales fueron pronunciados ante Trajano) son un intento serio de aplicación de teorías monárquicas a la situación del emperador romano. Dos de ellos adoptan la forma de diálogo —Alejandro discute con Filipo y Diógenes con Alejandro— y el éxito de muchas de sus setenta obras restantes hay que explicarlo por su *persona* filosófica. El *Charidemus* incluso tiene un par de mitos que alegorizan la condición del hombre, y su fuerza y encanto evocan al *Fedón* de Platón, obra que tanto admiraba Dión que se llevó consigo una copia al exilio.

Otros diálogos son puramente literarios. La finalidad de obras como su *Criseida*, basada en el libro primero de la *Ilíada*, es simplemente la de entretener mediante una animada rememoración de una escena familiar. La explotación de esta forma tradicionalmente utilizada por la filosofía —y ocasionalmente, como por Plutarco, para desentrañar otros temas de interés erudito— constituyó importante adición a la panoplia de las bellas artes que muy pronto perfeccionaría Luciano. Otro desarrollo de un arma literaria que se retrotrae a Platón lo vemos en el *Cuento euboico* de Dión: utiliza un esbozo novelístico de idílica vida pastoral en la apretada Eubea, que pretendía haber visto cuando naufragó, para introducir serias propuestas de repatriación del proletariado

urbano al campo. La técnica recuerda los mitos de Platón pero la narración de Dión comparte rasgos interesantes con el desarrollo contemporáneo de la ficción en prosa, la novela ideal.

Dión posee un estilo poco exigente y bastante ameno que puede llegar al humor. Muy diferente es Elio Aristides (117-*c.* 180 d. C.). En sus discursos argumentales, una notable proporción de los cincuenta y tres que sobreviven, su compleja organización y períodos elaborados los hacen de difícil lectura: su rehabilitación del estilo demosténico impresionó a sus contemporáneos y continuó influyendo en la oratoria del siglo IV pero sin ninguna nueva contribución. Nos resulta más fácil vibrar con las frases cortas y repetidas de su *Lamento por Esmirna* tras el devastador terremoto del 178, una obra que arrancó el llanto del emperador Marco Aurelio al leerla:

Había que ver a todas las aves celestes zambullirse en las llamas —de éstas la ciudad es abundante— y a todo el continente desprovisto de su manto capilar —sus apreciadas guedejas habían desaparecido—, había que ver a los ríos discurriendo entre lágrimas, a los mercaderes haciéndose a la mar con sus negras velas. ¡Oh río Meles flúyendo por un desierto! ¡Oh melodías con las que respondo ahora a las que antaño interpreté! ¡Oh canto de cisnes y coro de ruiseñores...!

(Arístides, XVIII, 9)

Los efectos buscados por esta retórica «asianista» nos pueden parecer más apropiados a la poesía que a la prosa. También en otro género Aristides aplicó la barroca prosa retórica a una función tradicionalmente poética, los himnos a los dioses, y en el de Sarapis (45K) defiende el uso de la prosa como el medio más antiguo y más natural que el verso. Todo ello es interesante reconocimiento de la amplitud con que la prosa sofística estaba anexionando muy conscientemente muchos dominios clásicos de la poesía.

Para el Renacimiento y para los lectores de hoy en día el más grande escritor sofista es un hombre a quien sólo un contemporáneo, el polígrafo doctor Galeno, simplemente menciona, y a quien Filóstrato probablemente despreció como a un renegado: Luciano. Nacido a orillas del Eúfrates, en una ciudad en la que mayoritariamente se hablaba arameo, Luciano llegó a Jonia en la década de los cuarenta del siglo segundo d. C. a aprender de sus grandes sofistas y de allí partió para diversas ciudades de Asia Menor, Grecia, Italia y Galia. Sus convencionales piezas sofísticas son, simplemente, adecuadas; pero sus dotes para la sátira de

tono elegante y sarcástico y su fluido griego le dieron confianza para componer abundantes ensayos agudos y diálogos, obras en las que trabaja con éxito la técnica de los discursos sofísticos, y parecen estar dirigidas a auditorios normales; pero en esta innovación la herencia clásica fue importante: Luciano reconoce la influencia del diálogo platónico y de la Comedia Antigua y la desprestigiada *persona* heredada de la última queda fortalecida por la imitación de un escritor helenístico, Menipo el cínico, a quien a menudo introduce Luciano como personaje característico en sus diálogos. Venerados tipos de intelectuales quedan al descubierto como excéntricos e impostores (filósofos autocomplacientes, gramáticos pedantes, sofistas hueros y poetas fraudulentos de nuevas religiones).

Esta sátira tiene su parte seria. Luciano declara haber pasado por una fase filosófica y sus retratos del platónico Nigrino, que cerró sus ojos a la vanidad de las ambiciones mundanas, y del maestro estoico Demonacte tienen un sello de sincera admiración. Con todo, la vida sencilla por la que abogaban insistentemente quienes intervienen en sus diálogos menipeos cuando menospreciaban la riqueza, el honor y el poder difícilmente era la vida que Luciano o su auditorio llevaban. Pueden haberse sentido mejor al escuchar la predicación de un ideal que admiraban de lejos, pero una visión sumaria de la obra de Luciano sugiere que más pretendía entretener y oír el aplauso que instruir. Algunas de sus sátiras están elaboradas a expensas de figuras familiares de la mitologia y de la historia. Su ligeramente guasona piececilla *Diálogo de los dioses* hace sonreír por su sutil manipulación de las imágenes tradicionales pero sin herir a nadie:

ZEUS.— ¡Basta ya, Asclepio y Heracles, de pelear como si fuerais *hombres*! Todo eso es inconveniente e indigno del festín de los dioses.
HERACLES. — Pero, Zeus, ¿acaso quieres que ese boticario ocupe su puesto antes que yo?
ASCLEPIO. — Sí, por Zeus, ya que *soy* mejor que tú.
HERACLES. — ¿En qué, estúpido? ¿Acaso porque Zeus te fulminó por hacer lo que no debías, y ahora has recuperado la inmortalidad sólo gracias a la compasión?
ASCLEPIO. — Por lo visto te has olvidado ya, Heracles, de que te he visto envuelto en llamas en el monte Eta, ya que me echas en cara el asunto del fuego.

(Luciano, *Diálogo de los dioses* 15[13],1)

En otras obras Luciano entretiene mediante vuelos de la fantasía en vez de la sátira, de modo muy sorprendente en las *Historias*

Verdaderas, un cuento de viajes en el que el narrador, en el seno de un gigantesco cetáceo, viaja a la luna; pero en otras explota su talento personal para contar cuentos por contarlos, el *Toxaris*, con diez relatos sobre la amistad, y *El aficionado a la mentira* o *incrédulo,* con nueve sobre magia y superstición. Estas obras parece que son la ficción en prosa más próxima a los respetables salones de la alta literatura.

V

A lo largo de todo este período los retóricos preferentemente escribieron el grueso de la ficción en prosa que, aunque menospreciada por críticos y teóricos contemporáneos, se leía con avidez. Probablemente fue el propio Luciano el autor del original griego del latino *Asno de Oro* de Apuleyo, donde las aventuras del narrador convertido en asno ofrecen un vasto campo para la magia, el humor y el incidente erótico. Pero la forma más popular (a juzgar por cinco ejemplos que nos han llegado completos y fragmentos papiráceos) manipulaba los ingredientes básicos de la aventura y el amor de una forma más seria. La «novela ideal» se desarrolló probablemente en el siglo primero a. C. y nuestro ejemplo más antiguo, *Quéreas y Calíroe* de Caritón, parece que estaba ya ejerciendo su influencia con aceptados convencionalismos. La trama permanece inalterable en la mayoría de sus sucesores. Un joven y una doncella, envidiablemente ricos y hermosos, se enamoran y se ven obligados a separarse. Sus aventuras les llevan por todo el Oriente mediterráneo exponiendo sus vidas y su virtud. A pesar de no encontrarse, sobreviven castos hasta que por fin se reúnen para vivir felices el resto de sus vidas.

Así es la novela griega. Delata la influencia de la literatura anterior, de modo más claro la *Odisea* y la Comedia Nueva (véase el capítulo 5). Mas aunque estaba pensada para el mismo mercado que antaño satisficieron estos géneros, en absoluto es un desarrollo de los mismos, y lleva consigo huellas del tiempo en que estuvo de moda. Los caracteres son claramente miembros de la élite educada de las ciudades griegas contemporáneas —incluso Quéreas y Calírroe a quienes su autor retrata como figuras históricas del siglo V a. C. En dos de las novelas (las de Jenofonte y la de Aquiles) el escenario es explícitamente el mundo grecorromano del Mediterráneo oriental, más infestado de ladro-

nes y piratas que en la mayor parte de los períodos de paz romana: incluso el ostensiblemente clásico escenario que ofrecen Caritón y Heliodoro asume los límites fronterizos del imperio romano y el relato ha de trasladarse a Persia y Etiopía para conseguir un suspense añadido gracias a lo desconocido. Al igual que en la vida burguesa urbana, la moral y la religión son tratadas con seriedad y se complacen los gustos culturales del lector gracias a un excelente griego clásico, ecos y citas de escritores clásicos y debates o digresiones sobre diversos temas de interés contemporáneo. Este último rasgo es más sobresaliente en Aquiles y Heliodoro, quien probablemente fue el último de los escritores que sobreviven, y quizá su barroca elaboración de un género que en manos de Caritón era simple aunque sofisticada sea testimonio al mismo tiempo de la limitada capacidad de desarrollo del género y el toque fatal que aseguró su extinción.

Por supuesto que la novedad podía asegurarse mediante variantes dentro de la trama inalterable. La pareja de Caritón casa antes de su separación que dura ocho libros, los amantes de Aquiles se escapan juntos y, producida la separación, sólo la heroína permanece casta. Heliodoro sustituye la narración lineal por una compleja sucesión de retrospectivas, temas secundarios e incluso falsos relatos; pero a pesar de la constante focalización en las emociones de los protagonistas sus caracteres nunca están construidos como en los descendientes actuales de la novela: esta oportunidad para el desarrollo era inconcebible y despreciada, y sólo un escritor, Longo, dio mayor importancia al desarrollo del amor en la joven pareja.

Longo (*c.* 200 d. C.) es también original por otros medios. En vez de enormes ciudades y tierras exóticas elige como escenario la isla egea de Lesbos; Dafnis y Cloe llevan la vida de sencillos pastores. Longo explota su entorno idílico y encantadora simplicidad para presentar una curiosa visión de la humanidad acorde con la naturaleza. El gradual desarrollo de su pasión lo marca la llegada de las estaciones. Las interrupciones son obligadas. Un pastor rival y raptos por piratas e invasores. Pero las intervenciones de las divinidades del país —Pan, las Ninfas y Eros— salvan a la pareja y preparan el camino para consumar la unión, previa la instrucción en la teoría del amor del viejo Filetas y en su práctica por la seducción de Dafnis por una vieja. Con un hábil desenlace se descubre el parentesco aristocrático y retornan, de sus casas familiares en la ciudad, a la luna de miel y un futuro feliz en el campo.

El frecuente uso que Longo hace de las frases breves, equilibradas, y su desagrado por los períodos complejos se adecuan a su modo pictórico y a la simplicidad de sus caracteres:

¿Qué efecto es éste que me produce un beso de Cloe? Sus labios son más suaves que las rosas y su boca más dulce que un panal, pero su beso más punzante que el aguijón de una abeja. Muchas veces besé a cabritos, muchas besé a los perrillos a poco de nacer y al ternero que Dorcón le regaló. Pero este beso es otra cosa: se me escapa el resuello, se me sale el corazón a saltos, se me derrite el alma y, sin embargo, quiero besarla otra vez. ¡Qué funesta victoria!, ¡qué extraña enfermedad, cuyo nombre ni siquiera conozco!

(Longo, *Dafnis y Cloe*, I, 18)

Esta prosa nos parece poética y, por supuesto, muchos temas y expresiones de Longo derivan de la poesía anterior. La amplitud de temas y estilos tratados en prosa explica en parte la virtual ausencia de buena poesía durante los tres primeros siglos d.C. No es que no se escribiese poesía; por todas partes aparecen pareados elegíacos en inscripciones y como epigramas literarios. Crinágoras (de finales del siglo primero a.C.) es tan ingenioso como sus predecesores helenísticos al explotar la capacidad del epigrama para una agudeza puntual:

En muchos de los papeles que representaste de Menandro
tu éxito fue prueba de la ayuda de una Musa o de una Gracia.

(*Antología Palatina*, IX, 513)

Este epitafio para un actor es común en poetas que eran lo suficientemente buenos como para que se recogieran sus poemas y tuvieran cabida en antologías de la Antigüedad.

Tales pareados elegíacos estuvieron en boga en los epitafios hasta el siglo VI en toda comunidad griega y muchos, de poetas desconocidos, son de tan buena calidad, como éste procedente de Roma:

Quelidonte, celador de Zeus, cuyo perenne tacto
se manifestaba en la atención prestada a los altares de mi divinidad.
Bienaventurados niños me enterraron, no llores:
El cielo vio, con seguridad, mi piedad.

(*GVI*, 566)

El epigrama puramente literario puede utilizarse también como sátira, como hace Argentario (siglo I d. C.):

Amé profundamente a la joven Alcipe y un día,
persuadiéndola, la llevé en secreto a mi alcoba.
Nuestros corazones latieron con fuerza, que nadie nos sorprenda,
que nadie vea los secretos de nuestros más que maravillosos deseos.
Pero no pasó desapercibida su locuacidad a su madre; por el contrario
de repente vióla y dijo: «Hija, Compartamos a Hermes».

(*Antología Palatina*, V, 127)

Mas aunque son atractivos, estos poemas no ofrecen nada nuevo, como tampoco lo ofreció la poesía en hexámetro. Se escribieron epopeyas y pequeñas sagas pero los fragmentos conservados sugieren que no tenemos que lamentarnos de su pérdida. Si ha sobrevivido algo de la poesía didáctica fue debido a su supuesta utilidad y no a su mérito literario. La *Guía del mundo conocido* de Dionisio de Alejandría en 1.186 hexámetros, publicada en el 124 d. C., fue la que más éxito alcanzó, como poesía, y dentro de la tradición calimaquea, y la más leída en la antigüedad tardía. Popular tambien entonces, aunque poco leído ahora, son los cinco libros sobre pesca escritos a finales del siglo II por Opiano de Cilicia, así como cuatro sobre la caza escritos por un sirio y que erróneamente se nos transmitieron como obra de Opiano.

En comparación, una pequeña proporción de escritos filosóficos muestran distinción u originalidad. A finales del siglo I a. C. cesó el desarrollo de la mayoría de escuelas del pensamiento y en una época en la que tanto profesores como alumnos de filosofía podían ser eclécticos, abundaron los tratados y los comentarios. La exposición de puntos de vista arraigados por parte de un diestro escritor produjo algunos escritos memorables. Del mismo modo que tenemos los ensayos morales de Plutarco, tenemos también el relato de Arriano de las *Lecciones de Epicteto*. Se nos conservan cuatro de los doce libros originales que pretenden ser una transcripción de las lecciones que el propio Arriano escuchó, de quien fuera un siervo estoico, en Nicópolis *c*. 108 d. C., aunque podemos sospechar razonablemente que hay mucho de Arriano en ello, tanto en la estructura como en la forma. La diatriba es punzante y provocativa, un tábano que pica el rumiante pensamiento del ocioso auditorio:

¿Qué te importa el camino que te lleva a Hades? Todos son iguales. Pero si quieres saber la verdad, el más breve es el que el tirano te envía. Jamás tirano alguno ejecutó a alguien por seis meses, por el contrario la fiebre con frecuencia dura un año. Ruido vano todo esto y ostentación de palabras vacías.

«Peligra mi cabeza junto al César.» ¿Y no peligro *yo* que vivo en Nicópolis donde tantos temblores de tierra hay? Y cuando tú navegas el Adriático, ¿qué peligras? ¿Acaso no es tu cabeza? «Pero peligran mis creencias.» ¿*Tus* creencias? Pues, ¿quién puede obligarte a creer lo que no quieres? ¿Las creencias de otro?, ¿y qué peligro es el tuyo si yerran los otros? «Pues que corro el riesgo del exilio.» ¿Qué es el exilio?...

(Epicteto, II, 6.18-22)

Una actitud estoica similar sobre cómo debiera desempeñar el hombre el papel que se le ha asignado en el universo discurre a través de las *Meditaciones* del emperador Marco Aurelio. Pero sus once libros están más próximos a una antología de aforismos filosóficos que a la coherente exposición de un credo. Para hallar un ejemplo casi contemporáneo de lo último debemos volvernos no a un texto literario sino a una extensa inscripción (la mayor conocida del mundo antiguo) levantada por Diógenes de Enoanda en su ciudad natal licia, forzado por la enfermedad y la edad a predicar la filosofía de Epicuro a sus conciudadanos en forma tan espectacular y duradera.

Tales obras testimonian el papel de la filosofía moral en la sociedad pero no se hacen nuevas preguntas ni ofrecen nuevas respuestas. Por el contrario sí hubo desarrollo en el platonismo. A través de todo este período fue en aumento creciente la influencia de Platón por el atractivo literario y filosófico de sus obras. Su componente místico atrajo también a lectores que ansiaban explicaciones religiosas y filosóficas del mundo y que tendían un puente a otra escuela con nuevo vigor vital, el pitagorismo. El ulterior desarrollo, el neoplatonismo, irá a tener enorme influencia en la Baja Edad Media y Renacimiento. Su máximo exponente, Plotino (204-70 d. C.), nos es conocido gracias a una biografía de su discípulo Porfirio quien fue también responsable de la publicación de sus obras. Esos breves ensayos, agrupados en grupos de nueve —de ahí su título, *Enéadas*— tratan de la ética, la física, la psicología y la metafísica, modificando con frecuencia las posiciones platónicas a la luz de las doctrinas de otras escuelas. Todo cuanto constituye nuestro universo lo considera como emanación de un ser incorpóreo inefable y transcendente. La dificultad para comprender su perpleja combinación de racionalidad y misticismo no la facilita su lenguaje conciso y lleno de alusiones; pero con todo, el lector de nuestros días puede darse cuenta de por qué Plotino puso en pie a una época ansiosa de verdad en muchos niveles de la realidad.

VI

El final del siglo III no supuso cambio brusco en el carácter de la literatura griega pero sí vio el comienzo de importantes cambios en el entorno histórico en el que se producía. Entre los siglos III y VII vería perder su papel como la más importante literatura de un imperio que se extendía desde Gran Bretaña hasta el Eúfrates. Un funesto presagio podríamos verlo en el saco de Atenas por los godos en el 267 d. C. Primeramente se produjo la división del imperio en Oriente y Occidente y finalmente la pérdida del imperio de Occidente a manos de los bárbaros, lo cual redujo de modo significativo el auditorio griego. La decadencia en el siglo VI de las ciudades griegas de Siria y Asia Menor se agravó por las invasiones persas de principios del siglo VII, de modo que a mediados de ese siglo el griego quedó reducido a un círculo literario restringido, una minoría de Constantinopla educada superficialmente; Constantinopla que ya era la capital de un imperio hundido y en la que la vida ciudadana tocaba a su fin.

Junto con la disminución cuantitativa del público lector hubo un cambio en la orientación. Desde principios del siglo IV, cuando el cristianismo fue declarado religión oficial del imperio por Constantino, la decisión de escribir en griego tradicional podía representar una elección real con independencia de que el autor fuera pagano o cristiano, y una elección que ignoraba cada día más los intereses y estructuras de la sociedad del momento. Estas y aquellos fueron surtidos en su mayor parte por géneros específicamente cristianos: algunos relacionados con formas tradicionalmente paganas —cartas, homilías, vidas de santos, crónicas— otros, como los Evangelios o como las historias de la Iglesia, no tienen parangón con la literatura griega pagana.

Conviene considerar la producción clasicizante de esta época como el último monumento de la literatura griega y agruparla explícitamente como literatura cristiana, aun cuando sea tradicional por su forma, junto con la literatura de la Edad Media bizantina cuando ya el paganismo no contaba nada. Todavía el siglo IV puede enorgullecerse de poseer una impresionante literatura pagana. La retórica sofística floreció a la misma altura que la del siglo II pero sin desarrollos innovadores. El filósofo Temistio puede que sea más profundo que oradores ampulosos como Himerio y Libanio pero poco se lee de la voluminosa

literatura que nos dejaron y los discursos de Juliano, dignos de comparación, son menos gratificantes que sus cartas o que su diálogo satírico en el que se hace mofa de sus predecesores en el trono imperial.

Los sofistas y filósofos del siglo IV son objeto de un conjunto de «Vidas» escritas por Eunapio de Sardes (348/9– *c.* 414 d. C.). Son inferiores a las de su modelo, Filóstrato, y nos hubiera sido mucho más útil su historia, perdida, que cubría al parecer el período que va del 270 al 407 aproximadamente, para el cual hemos de confiarnos, así como para la continuación de Olimpiodoro, en el poco original Zósimo (*fl. c.* 500), cuyos esfuerzos por historiar un período del que carecía de fuentes ofrecen escasas garantías de credibilidad.

El siglo VI contempló un ligero renacimiento. Florecieron las obras históricas y poseemos dos monumentos continuadores de la tradición clásica en las obras de Procopio (*fl.* 530-50 d. C.) y Agatias (536–*c.*580 d. C.). A Procopio se le lee más, en parte debido a los escandalosos rumores de la *Historia secreta* más que por el sólido material de las *Guerras,* y su sencillo estilo es típico de la mayoría de los historiadores del siglo VI a los que sólo conocemos por fragmentos. Agatias es el escritor más consumado desde el punto de vista técnico y junto con otros espíritus clasicizantes de la Constantinopla de dicho siglo cultivó ese género poético perenne y vigoroso que es el epigrama en pareados elegíacos. El egipcio Teofilacto de Simocata (*fl.* 610-30) fue quien realizó la última contribución a la historiografía clásica con una historia en ocho libros que cubría el período 582-602 adoptando algunos elementos cristianos al formato tradicional.

Parecería que la poesía en hexámetros del siglo III estaba destinada a continuar esclava de la tradición. El relato de Quinto de Esmirna de los acontecimientos troyanos entre la muerte de Héctor y la partida de los griegos es demasiado pesado, poco imaginativo como para tener muchos lectores sus catorce libros. Trifiodoro (*c.* 300 d. C.) logró un mayor efecto al circunscribir su *Toma de Troya* a un solo libro. Pero Nono de Panópolis en Egipto (*fl.* 450-70?) fue más ambicioso e innovador. Sus *Cuentos dionisíacos,* poema épico en cuarenta y ocho libros, incorporan gran cantidad de otras leyendas en el relato de Dioniso. Su lenguaje rico y barroco, abundante en epítetos e imágenes revela una imaginación bien templada por el arte y gran destreza técnica al conciliar el hexámetro clásico de cantidad con modas populares de

versificación basadas en el acento. También escribió Nono el evangelio de San Juan parafraseado en verso. Su influencia es clara en *Hero* y *Leandro* de Museo y el *Rapto de Helena* de Colyto, poemas ambos de unos centenares de versos, escritos en torno al 500 d. C., encantadores; también es clara la influencia en Pablo el Silencioso cuyos 1.032 versos sobre Santa Sofía, recitados en ocasión de su nueva dedicación en el 563, son originales al adoptar el modelo de Nono a un tema cristiano.

La literatura griega continuó utilizando el lenguaje tradicional, y con frecuencia formas también tradicionales, hasta la caída de Constantinopla a manos de los turcos en 1453. Pero a partir del siglo VI su espíritu es más cristiano que griego y las obras de Nono y de Pablo, así como la de Teofilacto de Simocata reflejan puntualmente la transición del helenismo pagano a la cristiandad bizantina.

CUADRO CRONOLÓGICO

Algunos autores (Sófocles, por ejemplo) tuvieron una vida activa extremadamente larga; otros (Agatón, por ejemplo), hasta donde se nos alcanza, corta por el contrario; otros, por último (Tucídides, por ejemplo), sólo los conocemos por una única obra que, tal como se nos conserva, fue escrita al final de su vida. Se representa en este cuadro cronológico la plenitud de su vida adulta como la fecha del autor. Siempre habrá ocasión de duda y desacuerdo sobre la fecha precisa de autores del período arcaico así como algunos de los períodos helenístico y romano. Mayores incertidumbres se indicarán más adelante mediante un asterisco.

PERÍODO ARCAICO

a.C.
700 Hesíodo*

675 Homero*

650 Arquíloco; Semónides; Calino; Tirteo

625

Mimnermo
600 Alcmán
Solón; Safo; Alceo

575

550	Estesícoro; Hiponacte Anaximandro, Anaxímenes	*Himnos Homéricos:* de diversas fechas, 650-450 *Teognidea:* de diversas fechas, 630-450
525	Ibico; Anacreonte Jenófanes Heráclito	
500	Simónides	

Período clásico

475	Parménides Epicarmo Píndaro; Esquilo (m. *c.* 456); Empédocles	Invasión persa de Grecia, 480-479
450	Baquílides Anaxágoras Sófocles (m. 406/5); Eurípides (m. 407/6); Herodoto	Comienzo de la guerra del Peloponeso, 431.
425	Gorgias; Antifonte; Hipócrates Timoteo; Agatón; Aristófanes (m. *c.* 385); Tucídides	
400	Andócides Lisias	Rendición de Atenas a Esparta, 404
355	Platón (m. 348/7) Jenofonte; Isócrates (m. 338); Eforo	
350	Demóstenes (m. 322) Aristóteles (m. 322)	Victoria de Filipo sobre los griegos, 338 Muerte de Alejandro, 323

Período helenístico

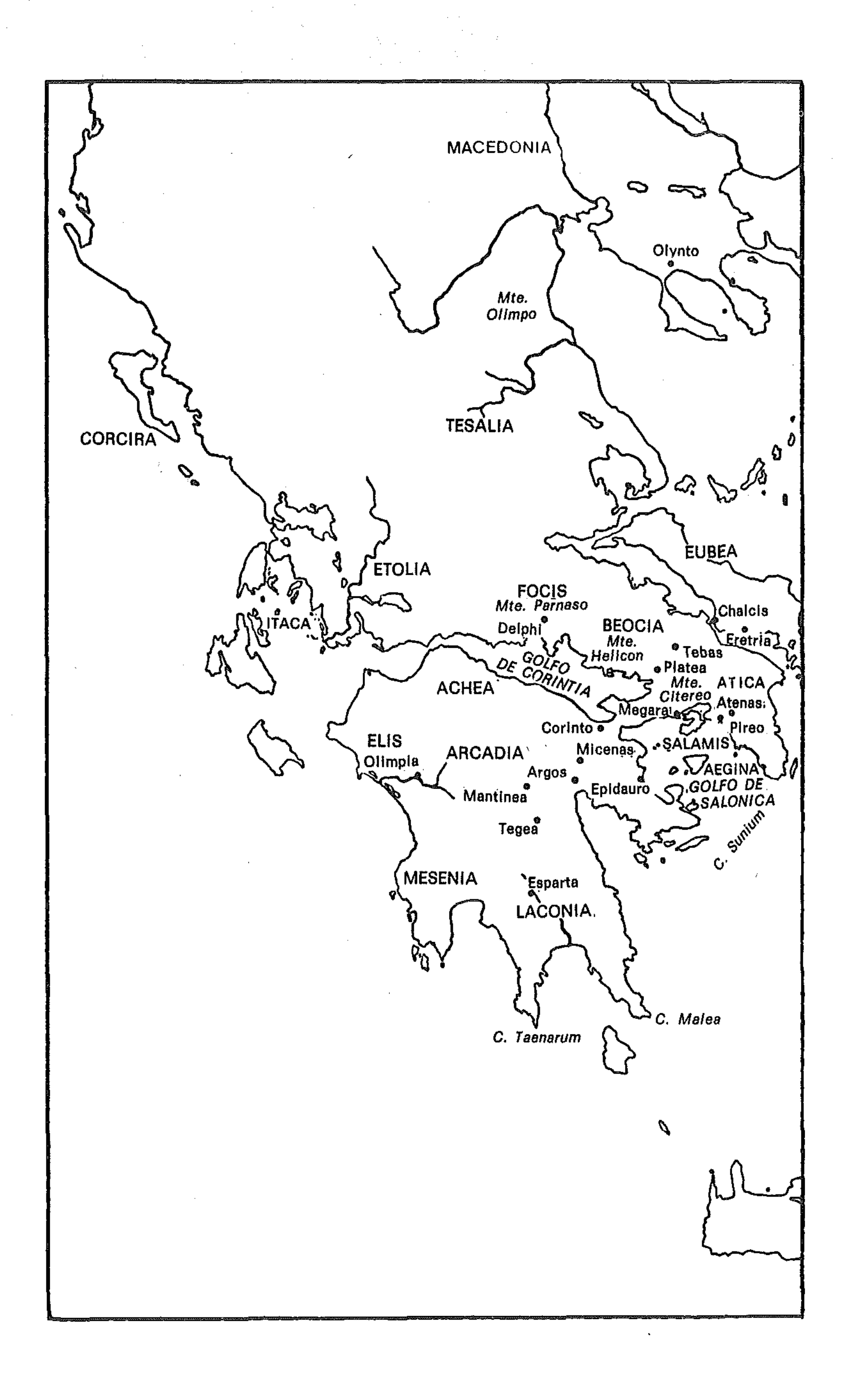
300	Teofrasto Menandro; Filetas; Epicuro Zenón	

275	Teócrito	
	Calímaco	
	Arato; Apolonio de Rodas	
250		
	Arquímedes; Aristarco (astrónomo)	
	Eratóstenes	
200		Comienzos de la intervención romana en Grecia y el Egeo
175		
	Aristarco (estudioso de Homero)	
150	Polibio	Destrucción de Corinto por Roma, 146
	Panecio	
125		
100	Meleagro	
75	Posidonio Partenio	
50		

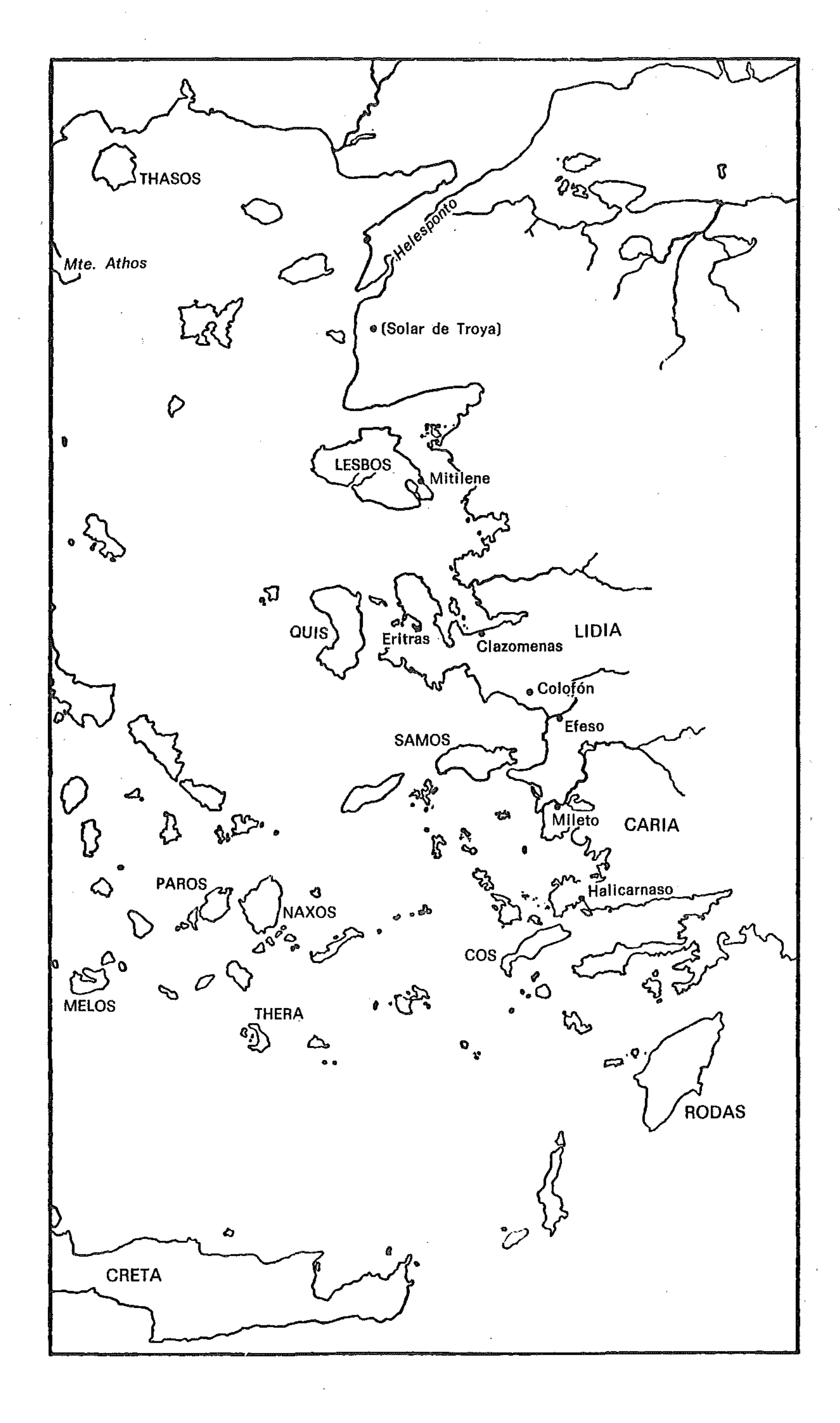
PERÍODO ROMANO

25		
		Roma se anexiona Egipto (30)
	Dionisio de Halicarnaso	
	Estrabón	
d. C. 25		
50	(?) Caritón	
75		
	Josefo	
	Dión de Prusa	
100	Plutarco (m. *c.* 120)	
125		
	Apiano; Arriano	

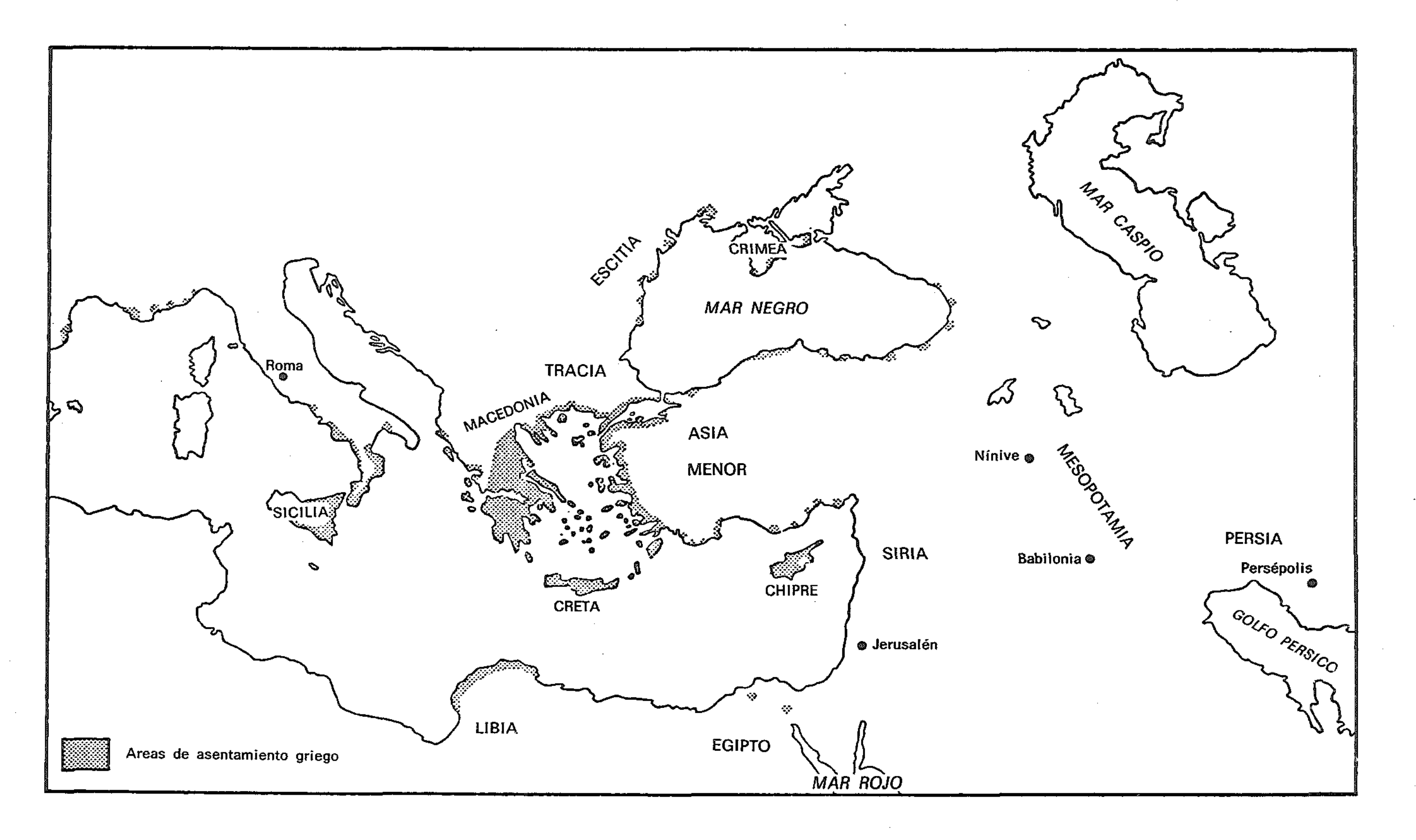
150		
	Pausanias; Elio Aristides	
175	Luciano Opiano; (?) Longo; (?) Aquiles Tacio	
200		
	Dión Casio; Filóstrato	
	Herodiano	
225		
250	(?) Heliodoro; Quinta de Esmirna Plotino	
275		
300	(?) Trifiodoro	El imperio romano es oficialmente cristiano
325		Nueva fundación de Bizancio con el nombre de «Constantinopla», 324
350		
	Juliano Líbiano	
375		
	Eunapio	
400		
425		
450		
	Nono (?) Zósimo	Dislocación final del imperio romano en el Mediterráneo occidental
475		
500		
525		
	Procopio	
550		
	Agatias	
575		



MACEDONIA
Olynto
Mte.
Olimpo
TESALIA
CORCIRA
EUBEA
ETOLIA
FOCIS
Mte. Parnaso
ITACA
Chalcis
Delphi
BEOCIA
Eretria
Mte.
Helicon
Tebas
GOLFO
DE CORINTIA
Platea
Mte.
Citereo
ATICA
ACHEA
Megara
Atenas
Corinto
Pireo
ELIS
SALAMIS
Olimpia
ARCADIA
Micenas
AEGINA
Argos
Epidauro
GOLFO DE
SALONICA
Mantinea
Tegea
C. Sunium
MESENIA
Esparta
LACONIA
C. Malea
C. Taenarum



THASOS
Mte. Athos
Helesponto
(Solar de Troya)
LESBOS
Mitilene
QUIS
Eritras
Clazomenas
LIDIA
Colofón
Efeso
SAMOS
Mileto
CARIA
Halicarnaso
PAROS
NAXOS
COS
MELOS
THERA
RODAS
CRETA


MAR CASPIO
CRIMEA
ESCITIA
MAR NEGRO
Roma
TRACIA
MACEDONIA
ASIA
MENOR
Nínive
MESOPOTAMIA
SICILIA
PERSIA
SIRIA
Babilonia
Persépolis
CHIPRE
CRETA
Jerusalén
GOLFO PERSICO
LIBIA
EGIPTO
Areas de asentamiento griego
MAR ROJO

LECTURAS ADICIONALES

CAPÍTULO 1

Existen traducciones inglesas de todos los autores griegos; las colecciones principales son la Loeb Classical Library, Penguin Classics y World's Classics (Oxford University Press). La más actual y completa historia de la literatura griega es la de A. Lesky, traducida por J. Willis y C. De Heer (Londres, 1966) [hay traducción castellana: Madrid, Gredos, 1982]. Se encuentra en preparación la *Cambridge History of Classical Literature.*

CAPÍTULO 2

La más lograda traducción en verso de los poemas homéricos es la de Robert Fitzgerald (Nueva York, 1975). Hesíodo y los himnos homéricos se pueden leer cómodamente en la traducción de H. G. Evelyn-White en la Loeb Classical Library (Londres, 1914; revisión, 1920, 1936).

Otras obras incluyen:

H. FRÄNKEL, *Early Greek Poetry and Philosophy* (Oxford, 1975).

C. M. BOWRA, *Heroic Poetry* (Londres, 1952) y *Homer* (Londres, 1972).

G. S. KIRK, *The Songs of Homer* (Cambridge, 1962) [hay traducción castellana].

M. I. FINLEY, *The World of Odysseus* (Hardmondsworth, 1962) [hay traducción castellana: Madrid, F. C. E., 1980].

JASPER GRIFFIN, *Homer* (Oxford, 1980) [hay traducción castellana].

CAPÍTULO 3

The Oxford Book of Greek Verse in Translation (Oxford, 1938) contiene una extensa selección de poetas líricos. Una selección más reducida, en prosa, puede hallarse en *The Penguin Book of Greek Verse*, editada por C. A. Trypanis (Harmondsworth, 1971). Píndaro es accesible en la traducción de C. M. Bowra, *The Odes of Pindar* (Harmondsworth, 1969).

Otras obras incluyen:

H. FRÄNKEL, véase capítulo 2.
C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry* (segunda edición, Oxford, 1961) y *Pindar* (Oxford, 1964).

CAPÍTULO 4

Diversidad de traductores se contienen en *The Complete Greek Tragedies* (Chicago, 1959-60), de D. Greene y R. Lattimore. Hay muchas traducciones modernas de la *Orestíada* entre las que sobresale la de H. Lloyd-Jones (Londres, 1979). Son numerosas las introducciones generales a la tragedia griega, y entre las más recientes se encuentran:
O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action* (Londres, 1978).
B. VICKERS, *Towards Greek Tregedy* (Londres, 1973).
P. WALCOT, *Greek Drama in its Theatrical and Social Context* (Cardiff, 1976).

CAPÍTULO 5

Las obras de Aristófanes son accesibles en la colección The Penguin Classics, traducidas por D. Barret y A. H. Sommerstein (Harmondsworth, 1964, 1973 y 1978). Se encuentra en preparación una nueva edición de Menandro en The Loeb.
Para su tratamiento general véase:
K. S. DOVER, *Aristophanic Comedy* (Londres, Berkeley y Los Angeles, 1972).
F. H. SANDBACH, *The Comic Theatre of Greece and Rome* (Londres, 1977).
T. B. L. WEBSTER, *An Introduction to Menander* (Manchester, 1974).

CAPÍTULO 6

Se recomiendan las traducciones de The Penguin para Herodoto, Tucídides y Jenofonte.
No hay buenos libros en inglés sobre Herodoto y ninguno sobre Jenofonte en lengua alguna. Sobre Tucídides, véase J. H. Finley, *Thucydides* (Cambridge, Massachusetts, 1942) y F. E. Adcock, *Thucydides and his History* (Cambridge, 1963).

CAPÍTULO 7

Hay traducción de H. Chadwick y W. N. Mann, con una introducción de G. E. R. Lloyd, de una selección de los escritos hipocráticos, en *Hyppocratic Writings* (Harmondsworth, 1978). La mayor parte de las obras de Platón, la *Etica, Política* y *Poética* de Aristóteles son accesibles en la colección The Penguin.
La *History of Greek Philosophy* de W. K. C. Guthrie (Cambridge, 1962) llega actualmente hasta Platón y dos apartados de ella, *The Sophist* y *Socrates*, están disponibles por separado. Sobre Aristóteles, véase D. J. Allan, *The Philosophy of Aristotle* (segunda edición, Oxford,

1970). [De la obra de W. K. C. *Guthrie hay traducción al castellano:* Madrid, F. C. E., 1981].

CAPÍTULO 8

Se encontrará traducción de una selección de discursos en A. N. W. Sannders, *Greek Political Oratory* (Harmondsworth, 1970) y los cuatro más importantes discursos mencionados en la p. 132, y por el mismo autor, en *Demosthenes and Aeschines* (Harmondsworth, 1975). Véase también George Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece* (Princeton y Londres, 1973) y Lionel Pearson, *The Art of Demosthenes* (Meisenheim, 1979).

CAPÍTULO 9

Los más importantes libros de consulta e información sobre el Período Helenístico son:

J. ONIANS, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (Londres, 1979).

W. W. TARN y G. T. GRIFFITH, *Hellenistic Civilization* (Londres, 1952). [hay traducción castellana].

T. B. L. WEBSTER, *Hellenistic Poetry and Art* (Londres, 1964).

Existen volúmenes en The Loeb, con traducción al lado del texto, de Teócrito, Calímaco (dos volúmenes de los cuales uno contiene también a Arato y Licofrón), de la Antología Griega (cinco volúmenes), y de Polibio (seis volúmenes). A ellos hay que añadir *Poems of Callimaccus,* traducidos por R. A. Furness (Londres, 1931), *The Greek Bucolic Poets,* traducido por A. S. F. Gow (Cambridge, 1953) y Apolonio de Rodas, *The Voyage of Argo,* traducido por E. V. Rien (Harmondsworth, 1958). Sobre Calímaco y Teócrito véanse los últimos capítulos de *The Discovery of the Mind* de B. Snell (Oxford, 1953).

Otras obras incluyen:

A. A. LONG, *Hellenistic Philosophy* (Londres, 1974).

F. W. WALBANK, *Polybius* (Berkeley, 1972).

CAPÍTULO 10

Existen volúmenes en The Loeb, con traducción al lado del texto, de prácticamente todos los autores nombrados en este capítulo.

Otras obras incluyen:

B. P. REARDON, *Courants littéraires grecs dès IIè et IIIè siècles après J.-C.* (París, 1977).

D. A. RUSSELL, *Plutarch* (Londres, 1973).

C. P. JONES, *The Roman World of Dio Chrysostom* (Cambridge, Massachusetts, 1978).

G. W. BOWERSOCK, *Greek Sophists in the Roman Empire* (Oxford, 1969).

G. ANDERSON, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic* y *Studies in Lucian's Comic Fiction* (ambas en Leiden, 1976).

ÍNDICE DE NOMBRES Y MATERIAS

Academia, 124, 131
Aquiles, 24-27
Aquiles Tacio, 183
actuación, modo de, 63
Agamenón, 26, 32, 66-68, 79, 83
Agatias, 188
Agatón, 63, 128s.
Alceo, 51s.
Alcibíades, 122
Alcmán, 52s.
Alejandro Magno, 14, 143, 147
Alejandría, 147, 149, 154s., 158s., 167s.
Anacreonte, 43s.
Anaxágoras, 130
Anaximandro, 118
Andócides, 139
Androtión, 112
Ánite, 160
Antígona, 72s., 75
Antifonte (orador), 65, 138
Antifonte (sofista), 122s.
Antología Palatina, 159-161
Apolonio de Rodas, 154-7
Apolonio de Tiana, 177
Apiano, 173
Arato de Soli, 157
Argentario, 184
Argonautas, 31, 154-157
Aristarco de Samos, 149
Aristófanes, 18, 59, 73, 77, 86, 137, 161
Aristóteles, 16, 72, 96, 124, 132-34
Arquesilao, 164
Arquíloco, 45s.
Arquímedes, 149
Arquitas, 124
Arriano, 171, 185
Asclepíades, 160
asianismo, 168, 180
Atenas, 12-14, 67, 106, 107, 112-115, 135, 146, 168, 187
aticismo, 148, 169s., 173

Babilonia, 19
Baquílides, 17, 56s., 59
biografía, 176
Bión, 154
Bizancio, 16, 18, 187s.

Calímaco, 149-152
Calino, 46
caracterización, 78s., 97, 155s.
Caritón, 182s.
Casandra, 83, 157
ciudades-estados, 13, 144
Cleantes, 163
Clitemnestra, 66, 79, 83
Colyto, 189
comedia, 14, 18, 86-99
Corinto, 115
coro, 52, 64, 72, 77, 83, 91
Crinágoras, 184

Crisipo (filósofo), 164
cristianismo, 14, 16, 68, 161, 187ss.
Critias, 122
crítica textual, 16s.
cronología, 100, 106, 125
Ctesias, 116
cuentos populares, 31

danza, 43, 87
Dafnis, 153
délfico (oráculo) 121, 128, 174
Demócrito, 121, 161
Demóstenes, 143-6
Destino, 29
deus ex machina, 70s.
dialecto, 13, 39, 41, 51
diálogo, 97-100
Dión Casio, 173s.
Dión de Prusa, 179
Diógenes de Enoanda, 186
Dionisio de Alejandría, 185
Dionisio de Halicarnaso, 168, 170
Dioniso, 63, 70
dioses, 27, 33, 82, 97
discursos, 106, 109, 134ss.
dorios, 52, 53, 88

Edipo, 83-85
Eforo, 113s.
Egipto, 13, 15, 16, 100, 103
Electra, 65ss.
elegía, 40, 42, 46
Eliano, 169
Elio Arístides, 180
Empédocles, 120, 149
Epicarmo, 88
Epicteto, 185s.
Epicuro, 161-3, 186
epigrama, 41, 60-162, 159s., 184s.
Erasístrato, 149
Eratóstenes, 158
escritura, 12s., 195s.
Esparta, 52s., 106, 113, 122
Esquilo, 11, 59-66, 70, 72, 83, 85, 93
Esquines, 144x
Estesícoro, 53s., 59, 65
estoicos, 162-164, 185s.
Estrabón, 171s.
Etiópida, 26
Euclides, 149
Euforión, 158
Eunapio, 188
Eurípides, 59, 63, 65, 69, 79, 93, 96

Fedra, 69
festivales, 41, 52, 63s., 72, 136
Filetas, 149
Filipo de Macedonia 14, 142s., 143
filosofía, 117s., 120-33, 161-64, 174, 185
Filóstrato, 177s., 188
fórmulas, 23
Frínico (poeta trágico), 65

genealogía, 100, 106
geografía, 171s.
Gorgias, 139, 142
guerra, 81, 90s.
– de Troya, 22s., 24-29, 106
– del Peloponeso, 107-9, 113

Hecateo de Mileto, 103, 121
Héctor, 26, 29
Helánico, 112
Helena de Troya, 23, 66, 139
Helénicas de Oxyrinco, 112
Heliodoro, 183
Heracles, 70, 78s., 181
Heráclito de Efeso, 121
Herenio Dexipo, 174
Herodas, 156
Herodiano, 174
Herodoto, 102ss., 103, 111, 174s.
Herófilo, 149
Hesíodo, 36-39, 117, 120, 157
Hierón, 56, 58, 149
hexámetros, 152, 188
hiato, 125, 144
Himerio, 187
himnos homéricos, 34ss.
Hipócrates, 119s.
Hipólito, 68, 77

Hiponacte, 45s.
historiografía, 100-116, 165s., 171-73, 176
Homero, 21-34, 36, 39s., 53, 70, 106, 120

iambos, 40
Iseo, 145
Isócrates, 142-44

Jasón, 154-156
Jenófanes, 120, 123
Jenofonte, 113, 114, 116-118, 122, 169, 172
Josefo, 171
juegos olímpicos, 56

lenguaje poético, 41s.
Leónidas de Tarento, 160
Libanio, 187
Liceo, 132, 133
Licofrón, 157
Lidia, 101, 105
Lisias, 139s.
Longo, 183s.
Luciano, 181s.

maldiciones, 82
Marco Aurelio, 186
Medea, 73, 155
medicina, 119s.
Meleagro de Gadara, 159, 161
Menandro, 16, 95-99
metafísica, 129-31
metro, 40ss.
micénicos, 21s.
Mimnermo, 47s.
mimo, 88, 154
mito, 52, 57, 58, 65, 72, 180
moralizante, 108, 111, 115s.
Mosco, 154
Museo, 189
música, 42s., 59

neoplatonismo, 186
Nicandro, 158
Nono, 188s.
novela, 182

Opiano, 185
oral (literatura), 21, 23, 25
oral (tradición), 100, 104, 105s.
orden de palabras, 144
Orestes, 32-4, 65, 72

Pablo el Silencioso, 189
Panecio, 164
papiro, 12, 14s.
Parménides, 121
partenios, 158
Pausanias, 174
Pericles, 138
Persia, 12, 62, 84, 100-103
Píndaro, 41, 56
Pitágoras, 121, 123
Platón, 120, 122, 132s., 186
Plotino, 186s.
Plutarco, 174-76
poesía didáctica, 37s., 89, 157, 184
– épica, 21-39, 154s., 185
– lírica, 40
– melia, 40-2
– pastoral, 153-55
– yámbica, 40, 43s.
Polibio, 48s., 143, 165s.
política, 134
Porfirio, 186
Posidonio, 164
presocráticos, 120
prólogo, 70, 96
Prometeo, 85
prosa, 215
Protágoras, 137

Quinto de Esmirna, 188

religión, 19, 66-68, 71, 74, 92, 110s., 115s., 129.
Roma, 15, 158s, 165s, 168-169, 171, 174

Safo, 50, 51, 52
Semónides, 45s.
Siracusa, 45, 56, 108s, 124
Simónides, 54s., 61
Sócrates, *89*, *93*, 120-30
sofistas, 137
Sófocles, 63, 65s., 69s., 72, 74-79, 81s.

Solón, 47ss., 82

teatro, 62
Tebas, 113, 115
Temistio, 187
Teócrito, 152-54
Teofrasto, 133
Teofilacto Simocata, 189
Teognis y *Teognidea*, 49s.
Teopompo, 112
Teseo, 68, 80s., 84, 155
Timoteo, 59s.
Tirteo, 46, 48
traducción, 17
tragedia, 12-14, 62-80, 95
trama, 94
tribunales de justicia, 137s., 145
Trifiodoro, 188
Tucídides, 94, 106-112, 114

Ulises, 30-33
ultratumba, 73, 130s.

valores, 19
vasos pintados, 87

yambo, 40, 44, 150, 156

Zenón de Citio, 162s.
Zeus, 24-26, 48, 163

ÍNDICE

1. Introducción 11
2. Poesía homérica y hesiódica 21
3. El resto de la poesía arcaica 40
4. La tragedia 62
5. La comedia 86
6. Los historiadores clásicos 100
7. Ciencia y filosofía clásicas 117
8. La oratoria clásica 134
9. La literatura griega del 300 al 50 a. C. 147
10. La literatura griega posterior al 50 a. C. 167

CUADRO CRONOLÓGICO 191

MAPAS 195

LECTURAS ADICIONALES 199

ÍNDICE DE NOMBRES Y MATERIAS 203